ژولیا کریستوا

فردیت اشتراکی

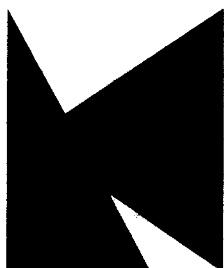
مهرداد پارسا


فردیت
اشتراکی

[۲]

مواجهات

فلسفه ـ روانکاوی



ژولیا کریستوا

فردیت اشتراکی

مهرداد پارسا

یک درآمد، پنج گفت‌وگو و یک سخنرانی





◀ سرشناسه: کریستوا، ژولیا، ۱۹۴۱ـ م. Kristeva, Julia ◀ عنوان و نام پدیدآور: فردیت اشتراکی/ ژولیا کریستوا؛ ترجمه مهرداد پارسا.

◀ مشخصات نشر: تهران: روزبهان، ۱۳۸۸. ◀ مشخصات ظاهری: ۱۷۶ ص. ◀ شابک: ۹۷۸۹۶۴۸۱۷۵۸۰۶

◀ وضعیت فهرست نویسی: فیپا ◀ یادداشت: قسمت اعظم کتاب حاضر مصاحبه های کریستوا است.

◀ موضوع: کریستوا، ژولیا، ۱۹۴۱ـ م. -- نقد و تفسیر ◀ موضوع: کریستوا، ژولیا، ۱۹۴۱ـ م. -- مصاحبه ها

◀ موضوع: Kristeva, Julia -- Interviews ◀ موضوع: فمینیسم. ◀ موضوع: نقد ادبی

◀ شناسه افزوده: پارسا، مهرداد، ۱۳۶۳ -، مترجم

◀ رده بندی کنگره: ۱۳۸۸ ۵آ۴ک / PN۷۵ ◀ رده بندی دیویی: ۸۰۱/۹۵۰۹۲ ◀ شماره کتابشناسی ملی: ۱۸۹۲۶۷۶



◀

ویرایش و تولید کارگاه انتشارات روزبهان

آزاده فهیم هاشمی، حامد کنی

حسام سلامت(دبیر مجموعه و ویراستار فنی)

عباس ارض‌پیما(ویراستار فنی)

ابوذر کریمی(سرویراستار ادبی)

فرزانه فلاح و سارا گلیزه (نمونه خوان)

مریم موسوی(حروفچین)

داور متولی و محمدرضا حسین‌زاده تبریزی

◀

مدیریت هنری کاوه حسن‌بیگلو گرافیک‌سهر

طرح و اجرای جلد کاوه حسن‌بیگلو

◀

آماده سازی برای چاپ شرکت قلم

چاپ جلد مجموعهٔ چاپ آوازه

چاپ متن و صحافی چاپخانهٔ خاشع

چاپ اول، تابستان ۱۳۸۹

۱۵۰۰ نسخه ۴۵۰۰ تومان

دفتر مرکزی: تهران، خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، کوچه قدیری، شماره ۳، طبقه اول

کد پستی: ۱۳۱۴۷۷۳۹۱۳ تلفن: ۶۶۹۶۶۷۹۷ - ۶۶۹۶۶۷۹۸ تلفکس: ۶۶۴۹۵۸۵۵

فروشگاه: تهران، خیابان انقلاب، روبه‌روی دانشگاه تهران، شماره ۱۲۰۶ کد پستی: ۱۳۱۴۷۵۴۷۱۱

تلفن: ۶۶۴۰۸۶۶۷ تلفکس: ۶۶۴۹۲۲۵۳

www.roozbahan.com info@roozbahan.com

این کتاب بر اساس شیوه نامهٔ انتشارات روزبهان تنظیم شده است.

فهرست

مقدمهٔ ویراستار مجموعه
یا
در دفاع از تکثیر تکانه‌های کتاب

۱. متن چه می‌کند؟ آیا چیزی چون سیاست متن وجود دارد؟ و اگر دارد، چگونه چیزی است این سیاست متن؟ بیایید چنین سیاستی را این‌گونه تعریف‌کنیم: اینکه یک متن ـ که احتمالاً در اغلب موارد، یک کتاب است ـ چگونه خوانده می‌شود و از رهگذر این خوانده‌شدن چه نیروهایی آزاد می‌کند و به کدام نیروهای «بیرون» می‌پیوندد و به محرک چه اعمال و کردارهایی بدل می‌شود، همان سیاست متن است. بی‌گمان سرانجام تکینهٔ متن به چگونگی ترکیب تاریخی نیروهای درون و بیرون آن وابسته است، و این امری سراپا حادث و تصادفی است. اگر حرکت متن در فضا ـ زمان، توصیف دیگری از سیاست متن باشد، آن‌گاه تولید متن یا انتشار کتاب در حکم تلاشی است برای رخنه در فکرها و بدن‌های «مردم» از رهگذر حرکت مواج متن‌ها و کتاب‌هایی که خوانده می‌شوند. درواقع این همان امید پیش‌برندهٔ کاروبار ماست؛ همان نیروی سوبژکتیوی که ما را به تداوم و تکرار آنچه بارها انجام‌داده‌ایم فرا می‌خواند.

۲. کتاب‌های این مجموعه به سودای تجهیز ما به ابزارهای مفهومی کارآمدتر منتشر می‌شوند؛ ابزارهایی که حین مواجههٔ ما با جهان پیرامونمان (احتمالاً) به کار می‌آیند و اساساً خود این مواجهه را می‌سازند و سمت‌وسو می‌دهند. البته این کتاب‌ها هم‌زمان، و حتی پیش از آنکه به

ابزارهای تودستی ما بدل‌شوند به‌مثابهٔ ابژه‌های مواجهات تروماتیکی عمل می‌کنند ـ یا دست‌کم می‌توانند عمل‌کنند ـ که بر خود خواننده اثر می‌گذارند و نیروی تکان‌دهنده‌ای وارد می‌آورند که (احتمالاً) ما را به چیزی متفاوت از آنچه بوده‌ایم بدل می‌سازد.

بی‌گمان اثرگذاری متن از لذت‌آفرینی و تکان‌دهندگی آن آغاز می‌شود اما انگیزهٔ انتشار «مواجهات» آن است که این کتاب‌ها به وساطت گره‌خوردن به دغدغه‌ها و مسائلی که با آن‌ها درگیریم به چیزی بیش از «لذت متن» بدل‌شوند و این ممکن نمی‌شود مگر آنکه نیروی متن، ما را حرکت‌دهد و به سوژه‌های درگیر با «امر واقع» بدل‌سازد. و این یعنی تجربهٔ خواندن کتاب به‌مثابهٔ مواجههٔ برآشوبنده‌ای عمل می‌کند که «می‌تواند» آنچه را پیش‌تر ناگفتنی و نادیدنی بود دیدنی و گفتنی سازد و از خلال آفرینش امیال و علایقی که به ابژه‌های خود می‌چسبند و یا چنین ابژه‌هایی را خود به وجود می‌آورند، زیست‌هایمان را تغییردهد و بر روی «تصمیم»هایمان اثر بگذارد و در یک کلام، زیستنمان را دگرگونه سازد. و این چیزی جز کار کتاب نیست. البته بالقوگی ناب متن هیچ‌گاه نمی‌گذارد از حیث آیندهٔ آن مطمئن باشیم. هیچ‌یک از ما نمی‌دانیم این متن‌ها از کجا سر درمی‌آورند، نمی‌دانیم اصلاً اثری برجا می‌گذارند و نیرویی آزاد می‌کنند و به مسائل انضمامی‌مان گره می‌خورند

و یا مسئله‌ای انضمامی تولید می‌کنند یا نه. اتفاقاً همین بالقوگی است که امید پس پشت این متن‌ها را زنده نگه می‌دارد. کتاب‌های اینجا توفیر چندانی با دیگر کتاب‌ها و مجموعه‌هایی که چاپ شده‌اند و می‌شوند، ندارند. به انتشار کتاب‌های «مواجهات...» می‌بایست همچون تصدیق ضرورت تکرار و تداوم راه‌های کم‌وبیش طی‌شده نگریست. شاید تنها چیزی که این کتاب‌ها را متمایز می‌کند صرفاً سویه‌ای سوبژکتیو، یعنی همان انگیزه و امید محرک باشد که یکسره معطوف است به بیرون‌رفتن و فراگذاشتن از محدودهٔ و پیوندخوردن به زندگی روزمره و گره‌خوردن به حیات سیاسی و اجتماعی. مسلماً این متن‌ها هیچ پیوند یا ربط بی‌واسطه‌ای با شرایط حاکم بر زندگی ما ندارند و به همین دلیل اثرگذاری (احتمالی) شان مستلزم میانجیگری و وساطت‌یابی آن‌ها است که درواقع چیزی جز سوژه‌مندشدن آن‌ها نیست، یا به بیان دیگر، وصل‌شدن به وضعیت تاریخی ما به وساطت سوژه‌هایی که نیروی متن یا تکانهٔ کتاب بر آنها اثر کرده، به تفکر واداشته و به عمل برانگیخته است.

۳. گزینش کتاب‌های این مجموعه تابع نیروی تروماتیک، زور محرک و تکان‌دهندگی پیش‌برنده‌ای است که در خود متن وجود دارد و به‌نوبهٔ خود، «می‌تواند» موضوعات و مسائل نوظهوری پیش‌بگذارد و

•

در عرصه‌های گوناگون افق‌های جدیدی بگشاید و تکانه‌های آشوبناکش را در این عرصه‌ها تکثیرکند. اما این تنها یک سویهٔ ماجرا است. سویهٔ دیگر به واقعیت سادهٔ خواندن و خوانده‌شدن این کتاب‌ها و تحرک‌بخشیدن و اثرکردن‌شان مربوط می‌شود که گاهی وقت‌ها تابع بخت و اقبال است اما (احتمالاً) اغلب اوقات به جدیت و پیگیری خود خواننده در زنده‌کردن نیم‌مردگی متن‌ها وابسته است. بنابراین اهمیتی ندارد که این متن‌ها تا چه پایه انتزاعی‌اند و تا چه میزانی از تجارب زیسته و مسائل در جریان ما فاصله دارند؛ مهم این است که تا چه پایه با آن‌ها درگیر می‌شویم تا بدان‌ها سویه‌ای تاریخی و انضمامی ببخشیم و «ایده»های آن‌ها را تا کجا پی می‌گیریم تا در حیاتشان سهیم‌شویم و نیروهای کارگذارده در آن‌ها را آزادکنیم. از آنجا که این کتاب‌ها در راستای تقویت استحکامات نظری و تشدید مواجهه با «دیگری» و تشویق رویارویی با «امر نو» منتشر می‌شوند، پراکندگی آن‌ها از حیث موضوعی و سنت‌های فکری، مسئله‌ساز نیست. تا آنجایی که به کارگزاران این مجموعه مربوط می‌شود، کتاب‌های «مواجهات...» به قصد مشارکت در حیات سیاسی و اجتماعی‌مان از رهگذر مداخله‌هایی متنی انتشار می‌یابند، مشارکت و مداخله‌ای که فقط در صورت اتصال به «بیرون»، در صورت گره‌خوردن به سوژه‌هایی که

ردپاهای متن را دنبال می‌کنند و نیروی محرک و اثرگذار آن را در فضا ـ زمان‌های چندگانه توزیع و تکثیر می‌کنند، «تکمیل» می‌شوند.

٤. کتاب‌های مواجهات «به‌راستی» به روی نقد و نظر خوانندگانش گشوده است. می‌توانید با این آدرس با «مواجهات...» و گردانندگانش در ارتباط باشید:

movajehat.roozbahan@gmail.com

٥. امکان انتشار کتاب‌های این مجموعه با تشویق‌های محرک و حمایت‌های بی‌دریغ مدیران پیگیر و دوستان دوست‌داشتنی نشر روزبهان مهیا شد. از صمیم قلب از آنها سپاس‌گزارم.

حسام سلامت
بهار ۸۸

مقدمهٔ مترجم

با اینکه دامنهٔ آثار کریستوا شامل زمینه‌هایی چون فلسفه، روانکاوی، ادبیات، فمینیسم و مطالعات فرهنگی می‌شود عموماً فرض بر این است که او بیشترین تأثیر را بر نظریهٔ فمینیستی و نیز نقد ادبی داشته‌است. اگر، چنانکه در مورد نظریه‌پردازان معاصر فرانسه مرسوم است، بپذیریم که آنچه فلسفهٔ فرآیندی کریستوا را تشکیل می‌دهد مواجهات کلی میان امر فرهنگی و امر طبیعی، گسست‌ها و پیوندهاست؛ هیچ‌چیزی خارج از فلسفه وجود نخواهدداشت. با این اوصاف، شاید اساسی‌ترین وجه پساساختارگرایانهٔ تفکر نشانه‌ای کریستوا را بتوان توصیف مرزها و شکاف‌های بیناساختاری سوبژکتیویته دانست؛ جایی که هویت تک‌بود فرد بیش از آنکه توسط چفت‌وبست‌های نمادین هستی‌جمعی شکل گرفته‌باشد، از طریق حفره‌های ظاهراً ناچیز و درعین‌حال زاینده‌اش ساخته شده‌است. بنابراین، او به تحلیل امر نام‌ناپذیر، برون‌زبانی و حیطهٔ پیشانمادین هستی می‌پردازد. چیزی که تفکر کریستوا را واجد اهمیت می‌کند هم اسلوب کژنگری به معنای سیاست حاشیه‌پردازی در کلیتی منسجم است و هم رویکردی دگراندیشانه که نه موجد بدیل امر موجود، بلکه به همان معنای منفیت هگلی کریستوا، گشودن فضایی در ساحت امر واقع به‌عنوان موجودیتی خارج از مرز است.

کریستوا اولاً همچون بسیاری از متفکران جریان روشنفکری فرانسه

در پی بسط نظری استثنائات قوانین کلی فلسفه از طریق پرداختن به مُثل کثیف و طردشدهٔ افلاطونی است و ثانیاً در سطحی اساسی‌تر، از همین طریق، هویت‌ها، لحظات و موجودیت‌هایی غیرمثالی و غیروجودی را به تحلیل می‌خواند که می‌توان آن‌ها را آرکائیک و پیشاهستی‌شناختی خواند. نمود این رویکرد را می‌توان در بررسی او از حفره‌ها و دوپارگی‌های سوبژکتیویته مشاهده‌کرد که ناشی از جنبش‌ها، رانه‌ها، تکانش‌ها و فراتر از این، رخدادهای ضدونقیض و به‌ویژه فقدان و مالیخولیا است. اگر منطق مالیخولیای کوراتیک مدنظر کریستوا را، همچون انرژی‌ها و امیال برون‌شوندهٔ ابژه‌های جزیی، در وضعیت شیزوفرنی اولیهٔ دلوزی، تا بیشترین حد ممکن بسط‌دهیم، این تفکر، هم به نوعی نقد حضور منجر می‌شود که البته کریستوا با آن موافقتی ندارد، و هم به طرد رادیکالیتهٔ هر نوع سنت فلسفی، جایی که میان دو موضع مخالف دیالکتیکی مرز خارج از دستگاهی وجوددارد که یقیناً نقش آخرین چیز برجامانده یا اولین مبنا را ایفا نمی‌کند. درواقع، در مقابل این دیدگاه که تنها در فلسفهٔ اندیشمندی چون دریدا هیچ پسماندی که دال بر وجود مازاد شالوده‌شکنی باشد باقی نمی‌ماند؛ کریستوا اما بر آن لحظاتی از تکوین سوبژکتیویته دست می‌گذارد که باید با هستی‌شناسی‌زدایی چیز به معنای عام درک‌شود.

کتاب حاضر که شامل مقدمه‌ای از توریل موی و چند مصاحبه با

کریستوا و در نهایت سخنرانی او در دانشگاه کلمبیا است به دامنهٔ موضوعات نسبتاً مرتبطی می‌پردازد. مقدمهٔ موی با شرح نکته‌هایی درباب پروژهٔ نشانه‌شناسی کریستوا و حضور او در فعالیت‌های آوانگارد *تل کل*، فمینیسم و زنانگی، گرایش او به سیاست در سطح فردی (خرد)، و در نهایت نقد او بر ایدهٔ تفاوت دریدا، معرفی پیشرفته‌ای از سیر فکری کریستوا به دست می‌دهد. در مصاحبهٔ نخست نینا زیوانسویچی با پرسش از کیفیت طرح مفهوم زنانگی در آثار کریستوا از او می‌خواهد تا از رمان و سرپیچی سخن بگوید. بررسی رمان های، به معنایی، اتوبیوگرافیک کریستوا در مقالهٔ *پیرمرد و قانون* هم در پیش گرفته می‌شود و بنابر تجربهٔ شخصی تبعیدمانند خود او با مسئلهٔ مهاجرت و بیگانگی پیوند می‌خورد. در *بخشایش* کریستوا دیدگاه‌های خود را درباب این موضوع شرح داده و آن‌ها را با تأملات دریدا و آرنت مقایسه می‌کند. در مقالهٔ *فردیت اشتراکی* کریستوا به گفت‌وگو با یکی از دانش‌آموختگان خود، جان لچت می‌پردازد تا علاوه بر ارائهٔ شرحی از دیدگاه‌های خود راجع به تکنولوژی، تجربهٔ زیبایی‌شناختی در اندیشهٔ آرنت و البته آثار خود، به ایدهٔ قابل توجهٔ فردیت اشتراکی، تأکید بر کسب فردیت شخصی سوژه با هویتی جمعی، بپردازد. در آخرین مصاحبه در *گذر از مرزها* نیز سیر فکری و آثار کریستوا مورد بررسی قرار می‌گیرد. بینامتنیت موضوع

سخنرانی کریستوا در دانشگاه کلمبیا است که دیدگاه‌های مایکل ریفاتر در باب سوبژکتیویته‌ای که ساختاری بینامتنی دارد را هم بررسی می‌کند. در مجموع، باید گفت این کتاب مختصر که انتخاب مقالات آن، عمدتاً از سر تمایل شخصی بوده، ادعایی درمورد شرح مبسوط دیدگاه‌های کریستوا نداشته و چنانکه مشخص است تنها در حکم مدخلی دیگر برای آشنایی با برخی از اندیشه‌های انتقادی اوست.

مهرداد پارسا
پاییز ۸۸

درآمدی بر کریستوا

پروژهٔ نشانه‌ای، توریل موی

در سال ۱۹۶۶ پاریس علاوه بر انتشار *نوشته‌ها*[1]ی ژاک لکان و *نظم چیزها*[2]ی میشل فوکو، شاهد ورود زبان‌شناس جوانی از بلغارستان بود. ژولیا کریستوا در سن بیست‌وپنج‌سالگی با گرفتن بورس پژوهشیِ دکترا مصاف روشنفکری خود را در پایتخت فرانسه آغازکرد. به‌نظر می‌رسید، اولفت بلنک[3] را غافلگیر کرده‌باشد. از بهار سال ۱۹۶۷ مقالات وی به‌سرعت در معتبرترین نقدنامه‌ها از جمله کریتیک، لانگ ـ و مهم‌تر از همه، تل‌کل ـ منتشر می‌شدند.[1] تحقیقات زبان‌شناختی کریستوا به‌زودی می‌رفت تا به چاپ دو اثر مهم، *Le Texte du roman* و *Séméiotike* بینجامد و با انتشار رسالهٔ درخشان دکترایش، *انقلاب در زبان شاعرانه*، در سال ۱۹۷۴ به اوج خود برسد. این فرآوری نظری، کرسیِ زبان‌شناسی شعبهٔ هفتم دانشگاه

▼

1. *Ecrits*
2. *Les Mots et les choses*
۳. Left Bank. یکی از مناطق قدیمی پاریس در جنوب رودخانهٔ سن. بیشتر دانشگاه‌های پاریس دراین منطقه واقع‌اند؛ اشاره به حوزهٔ آکادمیک و روشنفکری پاریس.

پاریس را برای او به‌ارمغان‌آورد. طولی نکشید که در سال ۱۹۶۶ کریستوا، نخست به یاری هموطنش تزوتان تودورف، با بنام‌ترین چهره‌های محافلِ پُررونق ساختارگرا در پاریس ملاقات‌کرد و طرح همکاری ریخت. اگرچه او فعالیتِ خود را در مقام دستیار پژوهشیِ لوسین گلدمن آغازکرد، مهم‌ترین آموزگارش رولن بارتِ بود و همواره باقی‌ماند. بارت با نظر به اولین کتاب او *نشانه‌شناسی*، در *La Quinzaine Littéraire* می‌نویسد:

> من اکنون بسیار مدیون او هستم و درواقع از همان ابتدا بودم. و هم‌اینک بار دیگر باید قدرت آثارش را ـ این بار قدرت تمامیت آن‌ها را ـ حس‌کنم. **قدرت** در اینجا به معنای **جابه‌جایی**[1] است. ژولیا کریستوا نظم چیزها را برهم‌می‌زند: او همواره آخرین پیش‌برداشتی که به خیالمان می‌توانیم به آن دل خوش کنیم، پیش‌برداشتی را که می‌توانیم بدان افتخارکنیم ویران می‌کند: آنچه او جابه‌جا می‌کند، امر **ازپیش‌گفته**، به تعبیر دیگر، پافشاری مدلول است؛ او اقتدار دانشِ تک‌گویانه و اقتدار اصل‌ونسب[2] را واژگون می‌کند. (ص ۱۹)

اینکه چرا کریستوا درست از همان آغاز سیر فکری خود در پاریس مقامی یافت که الهام‌بخشِ استادانِ خود شده‌بود، در پس‌زمینهٔ بی‌نظیر روشنفکری وی ریشه دارد. تربیتِ اروپای شرقی‌اش، که او را مجهز به دانشی ژرف در نظریهٔ مارکسیستی و همچنین تسلط به زبان روسی کرده‌بود، وی را قادر ساخت تا شناخت دست‌اولی از فرمالیست‌های روس و ـ مهم‌تر از همه ـ نظریه‌پرداز برجستهٔ شوروی، میخائیل باختین، به‌دست‌آورد، که او ـ به همراه تزوتان تودورف ـ در معرفی آثارش به روشنفکران غربی مؤثر بود. این میراث دوگانه، پس‌زمینهٔ مارکسیستی و



1. displacement
2. filiation

فرمالیستی، او را قادر ساخت تا بیشتر محرک‌های ساختارگرایانه‌ای را که در پاریس با آن‌ها روبه‌رو می‌شد، دریافته و اطمینان و زمینهٔ لازم برای آموختن از آن‌ها و نیز تصاحب و تغییرشان به سود پروژهٔ خاص خویش را به‌دست‌آورد. با این‌همه، عنصر سومی را باید به این تصویر اضافه‌کرد: فلسفهٔ هگل. فیلیپ ای. لویس در مطالعهٔ درخشان خود بر اولین آثار کریستوا، از نفوذ هگل در *انقلاب در زبان شاعرانه* خبر می‌دهد و البته بر برداشت مستقل اَو از مفهوم هگلی منفیت[1] تأکید می‌کند. او هشدار می‌دهد که «مناسبات وی با هگل و مارکس فوق‌العاده پیچیده و پویا است، [و] یقیناً اجازهٔ ارزیابی شتابزده را نمی‌دهد.» (۲۹)

بدین‌قرار، این پس‌زمینهٔ روشنفکری خاص و نسبتاً غیرعادی، کریستوا را قادر ساخت تا از آغاز در برابر ساختارگرایی موضعی **انتقادی** اتخاذ کند. حتی نخستین آثار او (از سال‌های ۸ ـ ۱۹۶۷) آن نگاه پویا و فرآیندمحور به نشانه را که، از بسیاری جهات، هنوز هم همچون نشانی بر آثار نظریه‌پردازانه‌اش می‌درخشد، در خود داشتند. *نشانه‌شناسی: یک علم انتقادی و/یا نقدی بر علم* به‌دقت حملهٔ رادیکال وی بر مدعیات انعطاف‌ناپذیر و علم‌گرایانهٔ نوع خاصی از ساختارگرایی و نیز مقولات سوبژکتیویستی و تجربه‌گرایانهٔ اومانیسم سنتی را به تصویر می‌کشد:

> بنابراین، هیچ شکلی از نشانه‌شناسی نمی‌تواند جز به‌صورت نقدی بر نشانه‌شناسی وجود داشته‌باشد. نشانه‌شناسی در مقام مکان مرگ علوم، هم شناخت این مرگ است و هم **به لطف** این شناخت، احیای امر «علمی»؛ در عوض، نشانه‌شناسی کمتر از (یا بیش از) یک علم، ستیزه‌جویی و سرخوردگی‌ای را که در خود گفتمان علمی رخ می‌دهد، به رخ می‌کشد. می‌توان استدلال‌کرد که نشانه‌شناسی، «علم



1. negativity

ایدئولوژی‌ها»یی است که در روسیهٔ انقلابی سربرآوردند؛ اما همچنین ایدئولوژی علوم نیز هست. (ذیل نشانه‌شناسی...، I)

همان‌طور که رولن بارت می‌گوید، کریستوا همواره نسبت به صحنهٔ نظری‌ای که در آن حضور داشت **غریبه** بود، او حتی در قبال دانشِ جدید نشانه‌شناسی اساساً برانداز[1] بود. از این منظر، گمان می‌کنم که اوَ هرگزَ یک ساختارگرا نبوده بلکه در عوض (اگر بتوان این عنوان را به‌کاربرد) یک **دانش‌پژوه پیشگام** پساساختارگرا به حساب می‌آید. او در مقدمهٔ اثر خود، *میل در زبان*، توصیفی به دست می‌دهد که شاید بهترین و آسان‌یاب‌ترین مدخلِ پروژهٔ نشانه‌ای‌اش باشد؛ چکیده‌ای که شدتِ اشتغالِ نظری او را هم نشان می‌دهد:

> پس از ساختارگرایی، نقد تبار هگلی، هایدگری، مارکسی یا فرویدی، شکوه بعضاً ساده‌انگارانهٔ آن را تکان داده و تفکر نظری را تا حد گرمایَ سفیدی که مقولات و مفاهیم را شعله‌ور می‌کند، پیش برده ــ حتی از خود گفتمان هم چشمپوشی نکرده‌است. *معناکاوی*[2]، آن‌گونه که من سعیَ در تشریح آن داشتم و آن را در کار $\Sigma\eta\mu\varepsilon\iota\omega\tau\iota\chi\eta$[3] آوردم، در عین اینکه «پدیدار»، «معنا» و «دال» را تحلیل می‌کند، نقادی می‌کند و فرومی‌پاشاند، نیاز به تشریح پدیدار دلالتگر، یا پدیدارهای دلالتگر، را برآورده می‌سازد.

موقعیت شخصی کریستوا به‌عنوان غریبه‌ای در پاریس، و به‌عنوان یک زن در محیطی به‌شدت مردانه (به‌جز یک یا دو استثنا، اعضای گروه **تل‌کل**، که او خیلی زود به همکاری با آن پرداخت، همگی مرد بودند) به

▼

1. subversive
2. Semanalysis

شکل‌گیری و مرزبندی پروژهٔ نشانه‌ای بلندپروازانه‌اش یاری رساند. او در نخستین جملهٔ کتاب *نشانه‌شناسی* با بی‌پروایی می‌پرسد: «کار بر روی زبان، کار در **مادیتِ** آنچه جامعه آن را به‌مثابهٔ ابزاری برای ارتباط و تفاهم می‌داند، آیا این، به‌یکباره، همان اعلام خود به‌عنوان یک غریبه/ بیگانه [**étranger**] نسبت به زبان نیست؟» ده‌سال بعد، او بر زن‌بودن به‌عنوان امری تعیین‌کننده در نگرش نظری‌اش تأکید می‌کند: «شاید برای آنکه به قمار دیوانه‌واری دست‌زنیم که پروژهٔ عقلانی را به دورترین سرحدات جسارتِ دلالتی مردانه می‌کشاند، زن‌بودن ضروری هم باشد.» (*میل در زبان*، x) بدین‌قرار، در موضعِ تبعیدی و حاشیه‌ای او به‌عنوان زنی روشنفکر در پاریس اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و نیز، در شجرهٔ روشنفکری خاص اوست که می‌توانیم تأثیرات سازنده بر اولین آثارش را مکان‌یابی کنیم.

تل‌کل[1]: سیاستِ پست‌مدرنیسم؟

از همان نخستین روزهای حضور کریستوا در پاریس، فعالیت وی با گروه تل‌کل که فیلیپ سولرس رمان‌نویس و نظریه‌پرداز، مسؤلیت آن را برعهده‌داشت، گره خورده‌بود؛ همان کسی که بعدها با او ازدواج‌کرد. یکی از اولین مقالات او که در فرانسه به‌چاپ‌رسید در همان بهار سال ۱۹۶۷ در تل‌کل منتشر شد ('Pour une semiologie des paragrammes', Tel *Quel*, 29) تابستان سال ۱۹۷۰ او عضو هیئت تحریریه شد و تا سال ۱۹۸۳ در این سمت باقی‌ماند. در این سال، تل‌کل انتشار نشریه و مجموعه کتاب‌های مشهورش را متوقف ساخت و رابطه‌اش با انتشارات du Seuil را قطع‌کرد، اما در قالب مجلهٔ تازه‌تأسیس L'Infini که به‌وسیلهٔ



۱. به معنای «همان‌طور که هست».

Denoël، ناشرِ آخرین کتاب کامل کریستوا، *قصّه‌های عشق* (۱۹۸۳) منتشر می‌شد، فعالیتَ خود را ازسرگرفت.

در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ تل‌کل به مرکزی برای جذب اکثر اعضای نسل جوان‌ترِ ساختارگرایان و نظریه‌پردازان نوظهور پساساختارگرای فرانسه بدل شد. *Théorie d'ensemble* که به‌صورت اثری گروهی پس از شورش می۶۸ منتشر شد، آثاری از رولن بارت، میشل فوکو، ژاک دریدا، مارسل پلوینه و ژان ریکاردو و نیز ژولیا کریستوا، فیلیپ سولرس و جمعی از دیگر منتقدان آوانگارد را در خود داشت. اگرچه تل‌کل هیچ‌یک از کتاب‌های فوکو را منتشر نکرد، آثاری از بارت، دریدا، ژنت، تودوروف، ریکاردو و البته کریستوا و سولرس و نیز بسیاری از دیگر آثار برآمده از طبعِ «تجربی» نویسندگان مختلف را (چه «نظریه‌پردازانه» و چه «خلاقانه») به‌چاپ‌رساند.

اما ویژگی خاص این محفل در پایانِ دههٔ ۱۹۶۰چه بود؟ گمان می‌کنم که قلب و محور پروژهٔ آنان در یک کلام، دغدغهٔ یک «نظریهٔ مدرنیستی»[1]، فراتر از نظریه‌ای صرف درباب مدرنیسم بود. آنها همچون ساختارگرایی، با تمرکز بر زبان به‌عنوان نقطهٔ آغاز اندیشه‌ای نو دربارهٔ سیاست و سوژه، مبنای فعالیت‌های خود را بر برداشت جدیدی از تاریخ به‌مثابهٔ متن؛ و فهم نوشتار (*écriture*) به‌سانِ تولید، و نه بازنمایی، قرار دادند. در این حوزه‌ها آنها به‌دنبال پروراندن مفاهیم جدیدی بودند برای تشریح این بینش نو از فضای اجتماعی یا دلالتی (کریستوا با نوواژه‌هایی چون «بینامتنیت»[2]، «کردار دلالتی[3]» یا «معنازایی[4]»، «پاراگرام»، «متن



1. *modernist theory*
2. intertextuality
3. signifying practice
4. significance

زایشی[۱]» و «متن ظاهری[۲]» نمایندهٔ اصلی این رویّهٔ خاص بود)؛ به‌دنبال تولید **تاریخی متکثر** از انواع متفاوت نوشتار که هر یک در بستر زمان و مکانِ خودشان واقع شده‌باشند؛ و در نهایت، به‌دنبال مفصل‌بندی **سیاستی** که نتیجهٔ منطقیِ برداشت غیربازنمایانه از نوشتار باشد.[۲]

بنابراین، گرَوه تل‌کل خود و فعالیت آوانگارد خویش را سیاسی می‌دانست، در مسیری که بیش‌ازپیش با مائوییسم[۳] هم‌خوانی یافت. با این‌همه، تعهد سیاسی آنها در پایان دههٔ ۱۹۶۰ را تنها بر بستر می‌۶۸ می‌توان فهمید. دانشجویان و دیگر روشنفکران دههٔ ۱۹۸۰ که علیه بی‌کاری، رکود و موج قلع‌وقمع وحشیانهٔ نهادهای آموزشی مبارزه می‌کردند، احتمالاً در فهم تأثیر وجدآور قیامِ می بر دانشجویان و روشنفکران سراسر جهان دچار مشکل می‌شدند. جنبش مذکور هر کسی از جمله چپی‌ها را غافلگیر کرد، نویسندگان جوان *نیولفت‌ریویو* در بررسی «رخدادها»ی پایان آن سال سرنوشت‌ساز نوشتند: «هیچ‌کس انقلاب می فرانسه را پیش‌بینی نکرده‌بود. جنبش می بدونِ آژیر خطر بر سر جهان خراب شد و با هیچ الگوی پذیرفته‌شده‌ای جوِر در نمی‌آمد.»[۳] در اینجا، چیزی چون یک انقلابِ اولیه در کار بود که موجب و محرک آن، دانشجویان و برخی اساتیدشانَ بودند و کارگران آن را حمایت و پیگیری کردند؛ به‌یکباره بیش از ده‌میلیون کارگر در فرانسه، به‌رغم مخالفت شدید حزب کمونیست فرانسه[٤] (PCF) و بخش‌هایی از جنبش اتحادیهٔ صنفی کهَ تحت کنترل کمونیست‌ها بود، اعتصاب‌کردند.

شورش می خیلی زود از سوی دولت عقب رانده‌شد. رأی‌گیری‌های پارلمانی که از پی قیام صورت گرفته‌بود، پیروزی فراگیری را برای



1. genotext
2. phenotext
3. Maoism
4. French Communist Party

دوگلیسم به‌همراه‌داشت، و چپ به‌نحوی همه‌جانبه PCF را مسبب شکست خود دانست؛ چراکه در می و ژوئن سال ۶۸، PCF با تعطیلی کارخانه‌ها و فرستادن کارگران به خانه برای جلوگیری از تحصن‌ها و تصرفات، به هر قیمتی می‌خواست مانع از ائتلاف دو نیروی بالقوه انقلابی ـ دانشجویان و کارگران ـ شود. PCF با طردِ روش‌های نامعمول دانشجویان و کارگران انقلابی (تصرفات، تحصن‌ها، دَرگیری‌های خیابانی)، با قاطعیت، سیاست‌های پارلمانی را ترجیح داده و بنابراین خود را با نهادهای لیبرال‌دموکرات دولت بورژوایی همراه ساخت. بااین‌حال، به‌رغم شکست در مبارزه، چپ فرانسه ـ و کلاً اروپا ـ می۶۸ را مشوقی جانانه برای عمل‌گرایی سیاسی‌شان می‌دانستند: انقلاب هنوز هم ممکن بود؛ نظریهٔ مارکسیستی هنوز هم در مبارزاتِ سیاسی معاصر در جهانِ غرب معتبر بود و مهم‌تر از همه در زمینهٔ مرتبط با کار خودمان، روشنَفکران به‌رغم همهٔ حرف‌وحدیث‌ها، دارای نقشی انقلابی بودند که باید آن را ایفا می‌کردند. نویسندگان *نیولفت‌ریویو* نوشتند: «رخدادهای می بر این باور مهم سوسیالیستی صحه گذاردند که طبقهٔ کارگر صنعتی، همان طبقهٔ انقلابیِ کاپیتالیسم پیشرفته است. آنها با همان ضربه، محوریت نقش انقلابیِ روشنفکَران و همهٔ نسل‌ها را مسلم ساختند. ترکیب این دو به‌وضوح به فرمولِ شیمیاییِ‌ای ختم شد که انفجار ویران‌کنندهٔ می را موجب شد.» (ص۷)

نقش واپس‌گرایانه‌ای که PCF در این جریان ایفاکرد، امکان گفت‌وگوی معنادار میان چپ فرانسه و حزب کمونیست را پایان‌داد، حزبی که اکنون به آن فقط به‌عنوانِ عامل رژیمِ تجدیدنظرطلب[1] اتحاد-شوروی نگریسته می‌شد. ازاین‌رو، بسیاری از جناح چپی‌های متعهد، به‌دنبال بدیل‌های رادیکال دیگری می‌گشتند. تجاوز شوروی به چکسلواکی در آگوست



1. Revisionist

۱۹۶۸ در میان روشنفکران غربی هیچ محبوبیتی برای شوروی به همراه نداشت. هم‌زمان، بالاگرفتن بی‌وقفهٔ شدت جنگ ویتنام تمایلات ضد ـ امریکایی چپ فرانسوی را برافروخت. در چنین شرایطی بود که چپ‌هایِ رادیکال[1] در جست‌وجوی الهام سیاسی، به چین یا شکلی از آنارشیسم اختیارگرا[2] (یا گهگاه به آمیزهٔ به‌شدت مغشوشی از هر دو آن‌ها) متمایل شدند.

به‌نظر می‌رسید چین ارائه‌گر چشم‌انداز رادیکالی است همخوان با کوشش‌های هنری و نظری گروه تل‌کل. به نظر می‌رسد، تصور آن‌ها از **جمهوری خلق چین** در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ که عمیقاً در شرایط آن روز لفت بنک ریشه داشت، انقلاب فرهنگی را به‌منزلهٔ تلاش برای خلق یک کردار ماتریالیستی مرتبط با **نشانه** مفهوم‌پردازی کرده‌باشد. تولیدگریِ متنی، میل به بازنویسیِ تاریخ به‌صورت یک متن باز و بی‌پایان، تخریبِ نهادهای تک‌گویانهٔ نشانه یا فضای دلالتی: برای هواخواهانِ مشتاقِ خارجی همهٔ این‌ها ظاهرا در چینِ مائو اتفاق می‌افتاد. بریگادهایِ سرخِ که نهادهای اصلی قدرت روشنفکری سنتی را ویران می‌کردند ظاهراً مسیری روبه‌جلو را به غرب نشان می‌دادند. البته آنچه تل‌کل نمی‌دانست این بود که در پسِ چهرهٔ خندانِ روشنفکران ـ کارگران چینی، که برای افزودن بر درکشانِ از ماتریالیسمِ تاریخی، شادمانه به پرورش خوک و کودپاشی مشغول بودند، واقعیت هولناک دیگری نهفته بود: چینی‌های شکنجه‌شده، مرده یا در حال مرگ، روشنفکران و غیرروشنفکران، همگی، قربانی افتخار بزرگ‌تر رئیس مائو شده‌بودند.

گرایش گروه تل‌کل به چین به سفر طولانیِ سه‌هفته‌ای‌شان در آوریل و می ۱۹۷۴ انجامید. کریستوا که در یک رژیمِ کمونیستی اروپای شرقی



1. gauchistes
2. libertarian anarchism

پرورش یافته‌بود، احتمالاً هرگز در اشتیاق غیرانتقادی برخی دیگر از روشنفکران فرانسوی آن زمان نسبت به چین شریک نبود. برای او، آن‌طور که برای دیگر اعضای تل‌کل بدیهی بود، چین نمی‌توانست یک دیگری مطلق باشد. پس، زمانی که پرده از انقلاب فرهنگی برداشته‌شد و عاقبت معلوم شد که مائو گرگی استالینی در لباس چینی بوده، او مانند دوستانش دچار سرخوردگی نشد. کریستوا در گفت‌وگویی با رزالین کوارد در مؤسسهٔ هنرهای معاصرِ لندن در ۱۹۸۳ توضیح می‌دهد که چگونه «تجربهٔ چین»، مقارن با مواجههٔ وی با فمینیسم و ورودش به حوزهٔ روانکاوی، او را به تجدیدنظر در مواضع سیاسی‌اش واداشت و تصمیم‌گرفت به گرایشی مشخص‌تر در سطح فردی قناعت‌کند و این‌گونه عملاً گرایش سابقش به تعهدات عمومی‌تر و سیاسی‌تر را ترک‌کرد:[۳]

در این فاصله، ما به چین سفرکردیم و این برایم بیشتر در حکمِ تمایلی فرهنگی بود تا سیاسی. هر دو تمایل وجود داشت. اما می‌خواستم ببینم چه اتفاقی می‌افتد اگر مارکسیسم در کشوری پیاده‌شود که پس‌زمینهٔ فرهنگی متفاوتی دارد، کشوری که مذهبی یکتاپرستانه نداشته، به شکلی خاص می‌اندیشد [و] سخن می‌گوید، زیرا گمان می‌کنم که هویت و زبان چینی نشان از ذهنیتی ویژه ندارد، والا دارای موضعی نژادگرایانه می‌شدیم، بلکه به منطق سازمانی متفاوتی اشاره می‌کند. می‌خواستم ببینم، تفاوت جامعه‌ای که براساس تلاقی این دو مؤلفه بنیان یافته باشد، چیست. و چیزی که دیدم، به‌ویژه دربارهٔ وضعیت زنان، بسیار مسئله‌برانگیز بود. چند اقدام مثبت مطرح و انجام شده‌بود اما من اثری از آزادی زنان، به‌صورتی که در جنبش‌های غربی، و البته در حوزه‌های مختلف، دیده می‌شود، ندیدم. بدین ترتیب، این نقطهٔ تجدیدنظر من دربارهٔ کل مسئلهٔ اشتغال سیاسی بود. و از منظر سیر تکوینی خودم، شخصا به این نتیجه رسیدم که درست‌تر خواهدبود که به جای درگیری سیاسی، بکوشم در حوزه‌ای محدودتر مفید و

سودمند باشم، حوزه‌ای که مربوط به حیات فردی است، جایی که می‌توانم کاری عینی‌تر و شاید شاخص‌تر و مستقل‌تر از فشارهای گوناگون سیاسی انجام‌دهم. (ص۲۵)

در ۱۹۷۴ کریستوا تجربهٔ شخصی خود دربارهٔ زنان چین را در *Des Chi noises*، به‌چاپ‌رساند که در ۱۹۷۷ با نام *دربارهٔ زنان چینی* ترجمه شد. از حدود ۱۹۷۴ تا ۱۹۷۷ گرایش‌های روشنفکری او کاملاً تغییرکرد: فاصله‌گرفتن از نشانه‌شناسی یا زبان‌شناسی ناب که در *انقلاب در زبان شاعرانه* به اوج خود رسید و نزدیک‌شدن به آزمونی با سمت‌وسوی روانکاوانهٔ بیشتر دربارهٔ مسائل مربوط به زنانگی و مادرانگی؛ چه آن‌گونه که در بازنمایی‌های غربی از زنان و مادران تجسم یافته‌بود، چه به‌عنوان زمینه‌ای که مسائل نظری جدیدی پیش‌روی روانکاو قرار می‌داد. این تغییر، به مادرشدن خود او در این مقطع (پسر او در ۱۹۷۶ به‌دنیاآمد) و پایان دورهٔ کارآموزی روانکاوی‌اش و شروع فعالیت روانکاوانه‌اش در ۱۹۷۹ بی‌ارتباط نیست. از این منظر، آثار و مقالاتی چون *دربارهٔ زنان چینی* (۱۹۷۴)، *Stabat Mater* (۱۹۷۷)، *امر واقعی ـ حقیقی* (۱۹۷۹) و *زمان زنان* (۱۹۷۹) این سیر فکری را نشان می‌دهند که به قولی در جریان مطالعهٔ بلندپروازانهٔ او از عشق در جهان غربی، با *قصه‌های عشق* (۱۹۸۳) به اوج خود رسید.

مقالهٔ کریستوا در ۱۹۷۷ «نوع جدید روشنفکر: دگراندیش»، که نشانگر چیزی است که می‌توان آن را سیاستِ حاشیه‌گری نامید، به‌یکباره بی‌اعتقادی وی را به کنش جمعی سیاسی (او روشنفکرِ فعال سیاسی را کسی می‌داند که عاجزانه در همان منطق قدرتی که در پی سست‌کردنش است، گرفتار مانده) و تعهد دائمی‌اش به تحلیل سیاسی‌شدهٔ فعالیت روشنفکری نشان می‌داد. همچنین *چرا ایالات‌متحده؟* که در ۱۹۷۷ به‌چاپ‌رسید، تمایل گروه تل‌کل به طرح مواضع نظری و زیبایی‌شناختی

خود دربابِ یک **دیگری** بی‌دردسر در دوردست ـ این‌بار امریکا ـ را نشان می‌دهد. پس از اینکه معلوم شد چین نمونهٔ خوبی از انقلاب در فضای دلالتی نبوده، تل‌کل این‌بار به ایالات‌متحده متوسل شد. تصویرپردازی آنان از امریکا به‌عنوان فرهنگی **غیر ـ کلامی** که تا اندازه‌ای از جنبه‌های سرکوبگرانه‌تر **قانون پدر** می‌گریزد، از جانب چپ شدیداً مورد نقد قرارگرفت.[۴]

با این‌همه، قابل‌ذکر است که این خود کریستوا است که در برابر هرگونه آرمانی‌سازی ساده‌انگارانهٔ امریکا هشدار می‌دهد. ژاکلین رز در معرفیِ روشنگری از اندیشهٔ او، خاطرنشان می‌کند که کریستوا در این مصاحبه تنها «جنبه‌های غیر ـ کلامی» فرهنگ امریکایی مدرن را که... در حوزه‌های «حرکت، رنگ و صدا» ترسیم شده، ستایش نمی‌کند، بلکه [این پرسش را نیز مطرح می‌کند] که آیا این غیر ـ کلامی‌سازی، نشانهٔ یک مقاومت، نشانهٔ حاد ـ فعالیت نسبتاً روان‌پریشانه‌ای از فرهنگ خشن و فزون‌مولد[۱] نیست که بی‌وقفه در جریان است.[۵]

کریستوا در دههٔ هشتاد، درحالی‌که ظاهراً قصد انکار اهمیت نسبی امر سیاسی را نداشت، اما برای آن شأنی اساسی و عمومی قایل نبود. او با فاصله‌گرفتن آشکار از این شعار که «همه‌چیز سیاسی است»، بر لزوم روشنگری درخصوص برداشت پیچیده‌تری از جنبه‌های ظاهراً غیر ـ سیاسیِ زندگی بشری تأکید می‌کند. برای او، این حقیقت که عشق یا میل را تماماً با گفتمانی منحصراً سیاسی نمی‌توان فهمید، به برهانی حیاتی برای بسط افق‌های سنتی چپ بدل می‌شود:

> گفتمان سیاسی، علیتی سیاسی که حتی در علوم انسانی در دانشگاه‌ها و سایر حوزه‌ها غالب است، در مقایسه با گفتمان برنارد قدیس و



1. hyperpruductive

توماس قدیس بسیار ضعیف و محدود است. اگر تنها با تبیینی سیاسی از پدیده‌های انسانی سر کنیم، در بحرانی به‌اصطلاح معنوی یا روحی فرومی‌رویم ـ این امر اتفاق می‌افتد، این یک واقعیت است. هر خانوادهٔ بورژوایی پسر یا دختری دارد که از بحرانی معنوی در عذاب باشد ـ این قابل‌درک است، امری که نتیجهٔ همان تبیین قالبی پدیده‌هایی چون عشق یا میل با ابزار صرف سیاست است. بنابراین مسئلهٔ من این است: از طریق روانکاوی یا چیزی چون هنر، از طریق چنین گفتمان‌هایی، چگونه می‌توان کوشید تا پرداختی پیچیده‌تر از این نقاط بحرانی تجربهٔ بشری که به علیت سیاسی تقلیل‌ناپذیرند ارائه‌کرد، گفتمان آن را والایش کرد.[۶] (مصاحبه، ICA، ص ۲۵)

فمینیسم و زنانگی

ارتباط کریستوا با فمینیسم همواره به شکل ارتباط یک هوادار نسبتاً منتقد بوده‌است. این موضع، شاید در انگلستان یا امریکا عجیب‌تر باشد تا در فرانسه، چراکه دست‌کم برخی از اشارات منفی‌تر کریستوا به «فمینیسم» (که اغلب عامدانه در گیومه گذاشته شده‌اند) ظاهراً علیه «فمینیسمی» سمت‌وسو یافته‌بود که در پاریس از جانب گروه **Psych et po** (که خانهٔ نشر *des femmes* را به‌راه‌انداختند) تعریف شده‌بود ـ یعنی، در مقابل جنبشی اصلاح‌طلبانه متشکل از زنان طالب قدرت در ساختار موجود حکومت بورژوازی. چنین موضعی در کشورهای انگلیسی زبان، فمینیسم «بورژوایی» یا «لیبرال» نام‌دارد و به‌خودی‌خود، ابداً بیان‌کنندهٔ سیاست‌های بسیاری از روشنفکران فمینیست در هر دو سوی اقیانوس نیست. با این‌همه، در سایر موارد، استفادهٔ کریستوا از این واژه به تعریف انگلیسی عمومی‌تر آن، به‌عنوان جنبشی که در پی پایان‌بخشیدن به همهٔ اشکال قدرت مردسالارانه یا جنس‌گرا است، بسیار نزدیک‌تر می‌شود. در سطح این معنای عمومی، متون کریستوا، تا آنجا که با براندازی و تخریب همهٔ

ساختارهای قدرت یکسویه موافق‌اند، می‌توانند حامی این هدف محسوب شوند. اما این واقعیت که او ظاهراً فاصلهٔ خود را با ضرورت اتخاذ رویکردهای صریحاً فمینیستی در قبال سنت فرهنگی غرب حفظ می‌کند و با اصرار فمینیستی بر لزوم سیاسی‌سازی «همه»ی مناسبات انسانی علناً مخالفت می‌کند، به نظر از رابطه‌ای سردِ و کنجکاوانه با مباحثات رایج فمینیستی و در کل با فمینیسم حکایت دارد.

کریستوا در مقالهٔ خود، «از ایتاکا تا نیویورک» که نخستین‌بار در سال ۱۹۷۴ منتشر شد و بار دیگر در ***Polylogue*** (۱۹۷۷) به‌چاپ‌رسید، تنگنای جنبش فمینیستی را، به‌صورتی که آن زمان آن‌را درمی‌یافت، نشان می‌دهد. او با هیستریک خواندن آن (واژه‌ای که در این زمینه، وجهی بالینی و توصیفی دارد و بیشتر به معنای مورد استفادهٔ الن سیکسو در بحثش از «دورا»ی فروید در ***La teune née*** نزدیک است و نه به یک تحقیر مردانه) استدلال می‌کند که شقاق هیستریک میان جوهر غیر-کلامی (در قالبِ تن، رانه‌ها[1]، **ژوییی‌سانس**[2]) از یک سو و **قانون** از سوی دیگر، در خواستِه‌ها و فعالیت‌های جنبش زنان تکرار می‌شود. مسئله این است که به محض اینکه جوهر[3] متمرد، لب می‌گشاید لاجرم در گفتمانی گرفتار می‌آید که تابع و تسلیم **قانون** است و قانون آن را مجاز دانسته:

> اکنون، این کل چیزی است که وجود دارد و البته نامطلوب هم نیست. اما آیا چیز بیشتری هم در کار است؟ رابطهٔ متفاوت سوژه با گفتمان، با قدرت؟ آیا استیصال ابدی فمینیسم هیستریک در ارتباط با گفتمان، آن را وادار به بازسازی خود می‌کند؟ آیا این [فمینیسم هیستریک]، در کسی، مرد یا زن، هیچ آشوبی به پا می‌کند؟ یا



1. drives
2. Jouissance
3. substance

> همچون جنبش‌های توده‌ای عظیمی که نظام پیشین را در هم می‌کوبند، اما مشکلی با تسلیم‌شدن به الزامات نظم، مادامی که نظمی جدید است، ندارد، فریادی بیرون زمان خواهندبود؟ (۵۱۱، **Polylogue**)

این قطعه، علاوه بر دربرداشتن بخش عمدهٔ نگرانیِ دائمیِ کریستوا در مورد فمینیسم، پروژهٔ منسجم و اصلی وی را نمایان می‌کند: میل به تولید گفتمانی که همواره با **بن‌بست‌های** زبان رودررو می‌شود (به شکلی که هم‌زمان تابع و براندازندهٔ حکم **قانون** باشد)، گفتمانی که در آخرین حرکت معضل‌برانگیزش[1] خطر اندیشیدن دربارهٔ زبان علیه خودش را به جانِ می‌خرد و در این کار، آگاهانه خود را در موقعیتی قرار می‌دهد که کاملاً ناموجه و غیرقابل‌دفاع است.

به معنایی، برخورد نسبتاً سرد کریستوا با فمینیسم از این هراس او ناشی می‌شود که هر اسلوب سیاسی، لیبرال، سوسیالیستی یا فمینیستی، ضرورتاً خود را چون یک گفتمان غالب دیگر نشان می‌دهد. هرچند این مخاطره به حد کافی جدی است، بااین‌حال تصور می‌کنم که او در اینجا توانِ حقیقتاً براندازندهٔ یکی از برهم‌زننده‌ترین گفتمان‌های سیاسی عصر ما را دست‌کم گرفته‌است. این، بدان معنا نیست که کریستوا در محکوم‌کردن گرایش‌های نگران‌کنندهٔ برخی اشکال معاصر فمینیسم به تحلیل‌های ساده‌انگارانه و ضد‌ـروشنفکری از موضع و مبارزات زنان به خطا می‌رود. با این‌همه، بینش مذکور نشان می‌دهد که دلیلی برای کنارگذاشتن «یکجا»ی فمینیسم وجود ندارد.

کریستوا همواره فمینیسم لیبرال یا بورژوایی را به‌خاطر رادیکال نبودنش نقد کرده‌است (برای مثال نگاه‌کنید به **زمان زنان**)، گرچه اکثر نقدهای تندش را برای فمینیسم رادیکال فرانسوی یا نوعی فمینیسم که بر



1. aporetic

تفاوت[1] ذاتی زنان با مردان تأکید دارد، کنار می‌گذارد. او در مقاله‌ای که برای *Nouvelle Revue de Psychanalyse* نوشت و در سال ۱۹۷۹ چاپ شد، در برابر ارزش‌گذاری چشم‌بستهٔ تفاوت هشدار می‌دهد:

> میل به سخن‌گفتن از تفاوت جنسی و به‌ویژه موقعیت زن ـ سوژه درون معنا و دلالت، به طغیانی تمام‌وکمال علیه **دال** همگون‌سازنده[2] می‌انجامد. با این‌همه، گذار از جست‌وجوی **تفاوت** به انکار امر نمادین بسیار ساده است. انکاری که معادل حذف «زنانگی» از نظم زبان (که منحصراً تحت سلطهٔ فرآیند ثانویه دانسته می‌شود) و حک و ثبتش صرفاً در فرآیند اولیه است؛ خواه در رانه‌ای که بروز می‌یابد، خواه صرفاً در خود رانه. در این صورت، آیا جنگیدن علیه «نشانهٔ فالیک» و علیه کل فرهنگ تک ـ منطقی و یکتا ـ پرستانه‌ای که به لطف آن از خود حفاظت می‌کند، همان فرورفتن در آیینی ذات‌گرایانه از **زن**، در وسواسی هیستریک نسبت به مغاره‌ای[3] خنثاکننده نیست؛ خیالی که دقیقاً به‌عنوان نشانِ منفی فالوس مادرانه ظاهر می‌شود؟... به بیان دیگر، اگر زنانگی **وجود** دارد تنها در نظم معنازایی و فرآیند دلالتی وجود دارد و تنها در ارتباط با معنا و دلالت، همچون دیگری مازاد یا تخطی‌کنندهٔ آن‌ها، است که زنانگی، برای هر دو جنس، **وجود دارد**، **سخن می‌گوید**، **می‌اندیشد** (خود را) و **می‌نویسد** (خود را). (۵ ـ ۱۳۴).

این قطعهٔ تاحدی جدلی، هر چند که عمدتاً علیه «فمینیسم» فرانسوی «تفاوت» و نظریات گوناگون فرانسوی در باب **نوشتار زنانه** (که به اشکال گوناگون و متنوع به‌وسیلهٔ گروه Psych et Po، الن سیکسو و لوس ایریگاری ارائه شده)[۷] سمت‌وسو یافته‌است، از موضع شخصی کریستوا در قبال

▼

1. difference
2. homogenizing signifier
3. Cave

مسئلهٔ زنانگی خبر می‌دهد: زنانگی به‌عنوان دیگری یا امری متفاوت برای زبان و معنا که بااین‌حال تنها در امر نمادین قابل اندیشیدن است و بنابراین ضرورتاً تابعِ **قانون** نیز هست. دست‌یافتن به موضعی چنین متعادل بسیار دشوار است و کریستوا خود گاهی از زنانگی به شکلی می‌نویسد که گویا امر زنانه را با «امر نشانه‌ای» یا «امر پیشا ـ ادیپی» یکی می‌داند. نقد ژاکلین رز از کریستوا که لغزش‌های اینچنینی در گفتار وی را می‌جوید، چکیده‌ای قانع‌کننده از دشواری‌های پروژهٔ او به‌دست می‌دهد که از تمرکز بر امر نشانه‌ای (*انقلاب در زبان شاعرانه*) تا کشف تخیلات پنهانِ خشونت و تخریبی که با مادرِ پیشا ـ ادیپی پیوند خورده‌است (*قدرت‌های وحشت*)، رسیده‌است:

> آثار کریستوا از سر یک پارادوکس یا دوراهی شقاق می‌یابند: آن وهلهٔ زنده‌ای که یک نظریه خود را به مفهومی از زنانگی به‌عنوان چیزی متفاوت، یک دیگری برای فرهنگی آشنا، مسلح می‌کند تا صرفاً با کلیشه‌های شدیداً گروتسکی و تماماً فرهنگی خود زنانگی روبه‌رو شود و یا حتی در آن‌ها سنگر بگیرد. با این‌همه، کریستوا برخلاف برخی از کینه‌جوترین منتقدانش، دست‌کم می‌داند که این انگاره‌ها به‌آسانی زنگ نمی‌بازند و با حل مسئلهٔ خاستگاه آنان لزوماً نمی‌توان نیرویشان را گرفت.[۸]

کریستوا در *قصه‌های عشق* از هرگونه گرایش به آرمانی‌سازی مادر پیشا ـ ادیپی یا امر نشانه‌ای به‌عنوان سرزمینِ آرمانی محصور زنانه فراتر می‌رود. این فراروی برای او، با پیش‌کشیدن مفهوم «پدر پیش‌تاریخ فرد» یا پدر پیشا ـ ادیپی ممکن می‌شود، یعنی کسی که به‌مثابهٔ میل مادر به فالوس، قاطعانه در زندگی کودک چهارماهه مداخله می‌کند تا در خلأ خودشیفتگی اولیه، شکافی اولیه و آغازین ایجادکند.[۹]

روانکاوی و سوژه

در پایان دهۀ ۱۹۶۰ و اوایل دهۀ ۱۹۷۰ نظریۀ زبان‌شناختی کریستوا بیش از پیش تحت‌تأثیر روانکاوی قرارگرفت، تأثیری که به برداشت روان ـ زبان‌شناختی *انقلاب در زبان شاعرانه* از زبان منجر شد.[۱۰] این نظریات، به سهم خود، شروع مجموعه مباحثی دربارۀ شأن سوژه و مسئلۀ هویت در روانکاوی بودند که در نظریه‌های سیاسی مانند فمینیسم یا مارکسیسم نیز اهمیت زیادی داشتند.

انقلاب در زبان شاعرانه نظریه‌ای از فرآیندهای برسازندۀ زبان به‌دست می‌دهد که بر سوژۀ سخن‌گو متمرکز می‌شوند. کریستوا با ارائۀ برداشت خود از فرآیند دلالتی (معنازایی[۱])، تمایز لکان میان نظم تصویری و نظم نمادین را به تمایز میان امر **نشانه‌ای** و امر **نمادین** تبدیل می‌کند. بنابراین، تعاملِ این دو (که باید تأکید کرد فرآیند اند و نه اموری ایستا) به فرآیند دلالتی شکل می‌دهد. امر نشانه‌ای به فرآیندهای اولیۀ پیشا ـ ادیپی پیوند خورده‌است، به انگیختار[۲]های بنیادین آنچه کریستوا عمدتاً مقعدی و دهانی، و نیز هم‌زمان دوگانه (زندگی/ مرگ، برون‌ریزی/ درون‌فکنی) و نامتجانس می‌داند. جریان بی‌پایان انگیختارها به **کورا** (واژۀ یونانی به معنای فضای بسته، زهدان) ختم می‌شود. کریستوا با اخذ و بازتعریف این مفهوم افلاطونی استدلال می‌کند که **کورا** نه یک نشانه است و نه یک نهاده[۳] بلکه «سامانۀ لزوماً سیار و کاملاً موقتی‌ای است که به‌وسیلۀ جنبش‌ها و ایستایی‌های ناپایدارش شکل گرفته‌است... نه الگو یا نسخۀ بدل، **کورا** بر شکل‌گیری[۴] و بنابراین بر تکوینِ آینه‌ای[۵] نیز تقدم داشته و



1. significance
2. pulsion
3. position
4. figuration
5. specularization

شالودهٔ آن است و تنها با ریتم آوایی[1] و جنبشی[2] قابل‌قیاس است.» (کریستوا، ۱۹۸۴: ۲۵).

برای کریستوا، **معنازایی** همان مسئلهٔ استقراریافتن و نهادگی[3] است. برای آنکه دلالت به‌وجودآید، باید در پیوستار نشانه‌ای شکافی ایجاد شود. این شکاف (**انقطاعِ**) **کورای** نشانه‌ای، همان مرحلهٔ **برنهادی** (برگرفته از **برنهاد** یا **تز**) است که سوژه را قادر می‌سازد تا تفاوت‌ها و بنابراین دلالت را به عدم‌تجانس همیشگی کورا نسبت‌دهد. کریستوا به پیروی از لکان، مرحلهٔ آینه‌ای را گام نخستی می‌داند که امکان «شکل‌گیری ابژه‌های مستقل از **کورای** نشانه‌ای» را فراهم می‌آورد (همان) و مرحلهٔ ادیپی با تهدید به اختگی‌اش را برهه‌ای می‌داند که در آن فرآیند جدایی یا شکاف تماماً تحقق می‌یابد. زمانی که سوژه به نظم نمادین وارد شود، **کورا** تقریباً با موفقیت سرکوب شده و تنها می‌تواند به‌عنوان **فشاری** انگیختاری بر یا در زبانِ نمادین تلقی شود: به‌عنوان تناقض‌ها، بی‌معنایی، اختلالات، سکوت و غیاب. بنابراین، **کورا** بیشتر انگیختاری آهنگین است تا یک زبانِ جدید. **کورا** برسازندهٔ بُعد نامتجانس و مختل‌کنندهٔ زبان است، چیزی که هرگز در بستار نظریهٔ زبان‌شناختی سنتی گرفتار نمی‌شود.

کریستوا درواقع از تناقضاتی که در کار نظریه‌پردازی **کورای** غیرقابل‌نظریه‌پردازی وجود دارد، تناقضی که در مرکز اقدامِ نشانه‌ای واقع شده، آگاه است: «از آنجا که نشانه‌شناسی، به‌خاطر نیروی توصیفی فرازبان‌شناختی‌اش، عاملی برای انسجام اجتماعی است، در صورت‌بندی آن تصویر دلگرم‌کننده‌ای سهیم می‌شود که هر جامعه‌ای زمانی که از پس همهٔ پرسش‌ها و مسائل‌اش برمی‌آید، در قالب و در حیطهٔ آن اعمالی که



1. vocal
2. kinetic
3. positioning

آگاهانه به کار می‌گیرد، به دست می‌دهد.» بنابراین، نظریهٔ نشانه‌شناختی همواره از پیش در تناقض[1] به سر می‌برد؛ معضلی که نظیر معضل سوژهٔ سخن‌گو است: هر دو خود را در وضعیتی می‌یابند که در یک زمان، هم مخرب[2] قانون‌اند و هم وابسته بدان. سوژهٔ کریستوایی، با اینکه سوژهٔ ـ در ـ فرآیند (Sujet en proces) است، اما به‌هرحال سوژه است. او را مجدداً مشغول ایجاد تعادلی دشوار می‌یابیم، میان موضعی که سوبژکتیویته و هویت را یکسره شالوده‌شکنی می‌کند و موضعی که می‌کوشد آنها را در قالبی ذات‌گرایانه یا انسان‌گرایانه تسخیر کند.

این کردار روانکاوانهٔ کریستوا است که باعث می‌شود او با چنان نیرویی بیمار را به فرمی بی‌ثبات و همواره در تهدید، و بااین‌حال واقعی و ضروری، از سوبژکتیویته بسپارد. با همهٔ این اوصاف، روانکاو عهده‌دار درمان بیمارانش است، پس باید آن‌ها را به «هویتی[3]» مجهز کند تا توان زیستن در جهان، یعنی در نظم نمادینی را که زیر سلطهٔ قانون است به‌دست‌آورند. اما این بدین معنا نیست که روانکاو بیماران خود را به بردگانی دنباله‌رو بدل می‌کند، بلکه مسئله این است که بدون نوعی ساختار سوژه‌ای، کنش معنادار، خلاقانه یا براندازنده، ناممکن است. کریستوا در پایان *قصه‌های عشق* از هدف درمان روانکاوانه می‌پرسد. آیا به‌راستی معقول است که تلاش برای اعطای یک «خود کاذب» دیگر به یک «مورد مرزی[4]» تهی را در حکم پایان روانکاوی بدانیم؟ او می‌گوید شاید بهتر باشد لحظات پوچی، بی‌اعتباری و غیاب چنین بیمارانی را برایشان باقی بگذاریم. با وجود این وی می‌پذیرد که باید اول از هر چیز به آنها کمک‌کنیم تا بر رنجی که آنها را خواستار یاری روانکاوانه می‌کند



1. paradox
2. subversive
3. identity
4. borderline case

غلبه‌کنند. او بحث می‌کند که سوژهٔ پوچ و بی‌ثبات، سوژهٔ مدرن، نبایستی مستحکم و متعادل شود بلکه باید به کاری در جریان تبدیل‌شود. یعنی بیماران روانکاوی در پایان واکاوی باید در وضعیتی قرار داده‌شوند که بتوانند خود را بیان‌کنند. اما بیان مستلزم سوبژکتیویته و در نتیجه قانونی است که در گام نخست سوژه‌های سخن‌گو را می‌سازد. بنابراین، کریستوا بحث می‌کند که شاید فعالیت گفتاری یا نوشتاری‌ای که باید برای چنین بیمارانی جست تصویرپردازانه و تصویری[1] باشد، زیرا تنها این نوع فعالیت است که می‌تواند شکاف خودشیفته‌وار را، بدون تثبیت آن در مفهوم انعطاف‌ناپذیری از «خود» پر کرد.

کریستوا در یکی از مصاحبه‌های اخیر خود امر تصویری و تصویرپردازی را پشتیبانی برای هویت می‌داند:

> گمان می‌کنم که در امر تصویری، پیوستار مادرانه چیزی است که هویت را تضمین می‌کند. می‌توان نظام‌های اجتماعی دیگری را تصورکرد که این امر در آن‌ها متفاوت باشد... تصویر اثر هنری، که به‌راستی غیرمعمول‌ترین و بی‌ثبات‌ترین تقلید یا محاکات از وابستگی مادر ـ کودک است. [همین] جانشینی و جابه‌جایی هنر به مرزها است که به‌خاطر ناانسانی‌بودن جذاب است. اثر هنری استقلالی است که به‌واسطهٔ ناانسانیت[2] تسخیر می‌شود. اثر هنری رابطهٔ طبیعی والدین و فرزند را قطع می‌کند، اثر هنری، پدرکشی[3] و مادرکشی[4] است؛ یک تنهایی باشکوه. اما اگر همچون یک روانکاو به پشت صحنه بنگریم نوعی وابستگی را می‌بینیم؛ مادری پنهان که به لطف او این والایش انجام شده‌است. (*Les Cahiers du* GRIF, 32, p.23)



1. imaginative and imaginary
2. inhumanity
3. patricide
4. matricide

امر تصویری قلمرو گفتمان انتقال، یعنی عشق است. بنابراین، عشق برای کریستوا به عنصری ضروری در درمان بدل می‌شود؛ آن وهلهٔ ساختارساز که در بی‌نظمی تصویری[1] مداخله می‌کند، نیرویی سامان‌بخش که به‌واسطهٔ مداخلهٔ «پدرِ پیش‌تاریخ فرد» در همان اولین ماه‌های زندگی کودک ایجاد می‌شود. موقَعیت روانکاوانه، موقعیتی است که در آن به چنین عشقی (عشق انتقالی) مجال داده می‌شود خود را محقق‌کند، حتی اگر این تحقق بی‌ثبات بوده و فقط به منظور خنثاکردن نهایی خود رخ‌دهد. بنابراین، این عشق انتقالی است که به بیمار اجازه می‌دهد موقتاً سوبژکتیویته‌ای دست‌وپا کند و به یک سوژهٔ ـ در ـ فرآیند در نظم نمادین بدل‌شود. بدین قرار، تأویل روانکاوانه درست در فضای معلق میان یک معنا[2] و طردِ شالوده‌شکنانهٔ کل حقیقت، گرچه موقتاً واقع شده‌است. ژاکلین رز بر آن است که تعهد به ایدهٔ هویت روانی لزوماً نباید از حیث سیاسی ارتجاعی باشد یا «بگذارد که هویت آزادانه در فرهنگ جولان دهد»:

> این نه‌تنها مستلزم نفی سایر نیروهای روانی که در مرکز آثار او جای‌دارند نیست، بلکه می‌توان آن را تنها مکان شناسایی آن‌ها دانست... تصور نمی‌کنم که کریستوا به‌خاطر تحلیلش از عشق به‌عنوان راهبردی که به سوژه‌های فردی اجازهٔ ازسرگذاراندن امواج خروشان روانی را می‌دهد، چیزی که خودش هم به‌روشنی آن را شرح می‌دهد، به خطا رفته‌باشد. می‌توان اضافه‌کرد که این عشق لزوماً نباید با سیاست منافات داشته‌باشد.[۱۱]

در حقیقت، می‌توان گفت مفهومی از عاملیت (مفهومی از سوژهٔ عمل) در ذات هر نظریهٔ سیاسی، که استحقاق این نام را داشته‌باشد، جای‌دارد.



1. imaginary chaos
2. One Meaning

اخلاق و حقیقت: روانکاوی، نشانه‌شناسی و شالوده‌شکنی

کریستوا، پیش‌تر در *انقلاب در زبان شاعرانه*، تردیدهای خود را نسبت به نظریهٔ **تفاوط**[۱] دریدا اعلام کرده‌بود.[۱۲] کریستوا با نظر به *گراماتولوژی*[۲] دریدا به‌عنوان راهبردی که براساس دیدگاه هگل از منفیت ترسیم شده و قصد نقد پدیدارشناسی را دارد، او را به‌خاطر **تحصلی‌سازی**[۳] این مفهوم از منفیت که در یک آن «توان بالقوه‌اش برای نشان‌دادن گسست‌ها را از بین می‌برد» نقد می‌کند «... [گراماتولوژی] خود را از حرکت باز داشته و به‌صورت یک وقفه [تعلل] ظاهر می‌شود و بنابراین با به‌تأخیرانداختن، صرفاً تحصلی و ایجابی می‌شود.» (انقلاب، ۱۴۱) برای کریستوا، اگرچه گراماتولوژی منطق و سوژهٔ منطق را بی‌ثبات می‌کند و در هم می‌ریزد، از تبیین گسست‌ها، دگرگونی‌ها و استحاله‌ها در ساختار اجتماعی ناکام می‌ماند و این، بی‌شک، به‌خاطر ناتوانی اساسی‌اش در تبیین سوژه و شکافی (شقاقِ امر برنهادی[۴]) است که آن را تولید می‌کند:

> *گراماتولوژی* اقتصاد عملکرد نمادین را تقبیح کرده و فضایی می‌گشاید که اقتصاد عملکرد نمادین نمی‌تواند آن را در خود جا دهد. اما سیل گراماتولوژیکی معنا با میل به خط‌زدن امر برنهادی و راندن انتقالاتِ انرژی پیشین (از حیث منطقی یا گاهَشمارانه[۵]) به جای خویش، از سوژه دست شسته و نه‌تنها از عملکرد او در قالب کرداری اجتماعی، بلکه از دگرگونی‌های وی حین تجربهٔ ژوییسانس یا هستی به‌سوی مرگ نیز غافل می‌ماند. گراماتولوژی که نسبت به همهٔ مواضع،



1. differance
2. grammatology
3. positivization
4. the thetic
5. chronologically

برنهاده‌ها[1] و ساختارها بی‌طرف است، نتیجتاً همان زمان که آن‌ها از هم می‌گسلند، فرومی‌پاشند یا شکاف برمی‌دارند، جلو دخالت خود را می‌گیرد: گراماتولوژی با نشان‌دادن بی‌تفاوتی‌اش به ساختار (نمادین و/یا اجتماعی)، زمانی که با تخریب یا احیای آن مواجه می‌شود، خاموش می‌ماند. (*انقلاب*، ۱۴۲)

کریستوا در نقد آنچه با نام شالوده‌شکنی شناخته می‌شود می‌خواهد برای سوژه، البته سوژهٔ ـ در ـ فرآیند، مأمنی مهیا کند زیرا این سوژه نمونه‌ای است که به ما اجازه می‌دهد نیروهای نامتجانس و متعدد (رانه‌ها و انگیختارهای) مُخلِ زبان را تبیین‌کنیم. تلقی او از زبان‌شناسیِ سوژهٔ سخن‌گو و نگاهش به زبان به‌عنوان کار یا تولید ضرورتاً وی را به تردید در حوزهٔ به‌ظاهر بی‌سوژهٔ بازیِ دلالتگرانه‌ای که شالوده‌شکنی راه می‌اندازد، سوق می‌دهد. کریستوا با اعتراف به اثرات براندازندهٔ شالوده‌شکنی بر استعلا[2]، یادآور می‌شود که شالوده‌شکنی هر برنهادهٔ دیگری (مادی، طبیعی، اجتماعی، ذاتی یا منطقی) را نیز شالوده‌شکنی می‌کند و اینکه «برای رهاساختن خویش از هرگونه وابستگی به لوگوس» می‌بایست این کار را انجام‌دهد. (*انقلاب*، ۱۴۳) بنابراین، شالوده‌شکنی به این دردسر می‌افتد که به‌خوبی نتواند آنچه را با زبان و فضای نمادین نامتجانس است تبیین‌کند، دقیقاً به این دلیل که چنین عناصر نامتجانسی در شیوهٔ عملکردشان (بر مبنای شکافتگی[3]، انفکاک[4]، جدایی[5]) منفی‌اند. این منفیت، آن‌ها را خارج از فضای دالی که پهنهٔ تفاوت است، جا می‌دهد. این اصرار کریستوا به واقعیت رانه‌های امر تصویری است که او را وامی‌دارد تا پروژهٔ



1. theses
2. transcendence
3. split
4. scisson
5. seperation

گراماتولوژیکی دریدا را نپذیرد، نه آن‌قدرها به این دلیل که با تحلیل وی مخالف است، بلکه بدین خاطر که تحلیل وی به حد کفایت پیش نمی‌رود و به ساحت دال صرف محدود باقی می‌ماند. معناکاوی یا نشانه‌شناسی با نشان‌دادن گسترهٔ محدود «گراماتولوژی محض»، به‌خاطر تأکید آن بر طرد[1] (منفیت، شقاق)، شالوده‌شکنی را به‌سادگی گیر می‌اندازد:

> تخلیهٔ انرژی نامتجانسی که منشأ اصلی‌اش انفکاک و انشعاب است، با چیزی که رد[*Le trace*]ی از آن به جا مانده‌است در تناقض قرار می‌گیرد، اما تنها بارقه‌ها[2]، گسست‌ها[3] و جابه‌جایی[4]هایی ناگهانی ایجاد می‌کند که همچنین برای تولیدات نمادین جدید پیش‌شرط‌هایی وضع می‌کنند که اقتصاد **تفاوط** قادر خواهدبود در آنها جای گیرد. اما تضمینی نیست که طرد بتواند جایگاه تفاوط را حفظ کند. هزینه‌کردن طرد می‌تواند **تفاوط** را شکافته و منسوخ کند و سپس هر صیرورت نمادینی متوقف شده و بنابراین راه به «جنون» باز می‌شود. همچنین، بدون طرد، **تفاوط** درون مازاد[5]ی تجدیدناپذیر، غیرمولد، یک گونهٔ پرتکلف محض در بستار[6] امر نمادین، محبوس می‌شود: سرگردانی اندیشه. (*انقلاب*، ۱۴۵)

نگاه تحقیرآمیز کریستوا به فیلسوفانی که تنها «انگارهٔ تحلیل به‌مثابهٔ انحلال[7]» را در نظر دارند و در سبکی مشابه یک سبک ازمُدافتادهٔ **آوانگارد**، مانند سمبولیسم، می‌نویسند، به این نقد از دریدا اشاره‌دارد که اگر دریدا در پایان دههٔ ۱۹۷۰ به سبکی شبیه مالارمه در سال ۱۸۹۰ می‌نویسد،



1. rejection
2. flash
3. rupture
4. displacement
5. redundancy
6. enclosure
7. dissolution

آثار او نسبت به برخی آثار دیگر نیروی براندازندهٔ کمتری دارند. همچنین این نقد، نشان می‌دهد که برای کریستوا، چون هنر و ادبیات صراحتاً بر انگارهٔ سوژه مبتنی‌اند، بهترین فضا برای دگردیسی یا دگرگونی‌اند: فلسفهٔ انتزاعی دال تنها می‌تواند ژست‌های تشریفاتی الگوهای ادبی‌اش را تکرارکند.

کریستوا در مقام یک روانکاو مشغول‌به‌کار، بیش‌ازپیش بر انگاره‌های حقیقت و اخلاق به‌عنوان عواملی اساسی در فرآیند روانکاوانه تأکید کرده‌است. شالوده‌شکنی با نسبی‌سازی همهٔ انگاره‌های حقیقت، نمی‌تواند تجربهٔ حقیقت را در روانکاوی تبیین‌کند. این البته نه مفهومی مطلق از حقیقت، بل حقیقتی است که در همان آغاز جلسهٔ روانکاوی ساخته می‌شود. روانکاو که تعهد اخلاقی دارد بیمارانش را درمان‌کند، آزاد نیست که هرچه می‌خواهد بگوید و در بازی آزاد دال شرکت‌کند. در مقابل، در روانکاوی حقیقتی در کار است: مداخله‌ای درست یا نادرست. اینکه این «حقیقت» از روزی تا روز دیگر تغییر می‌کند و کاملاً به شرایط بستگی دارد مانع وجود حقیقت نمی‌شود. گواه این شکل خاص از حقیقت، در درمان نهفته است: اگر حقیقتی در روانکاوی نباشد، درمانی هم نخواهدبود. بدین‌قرار، دیدگاه کریستوا درباب حقیقت، بر تأثیرات آن بر امر واقعی تأکید می‌کند: بُعدی از واقعیت و نه صرفاً بُعدی از دال.[۱۳] در این معنا، حقیقت مذکور با اصرار بر **پراکسیس**، نه‌تنها از فرویدیسم بلکه از مارکسیسم نیز بهره می‌گیرد. به همین دلیل، عبارت آغازین *روانکاوی و دولتشهر* سطر آشنایی از مارکس و انگلس است: «تا امروز فیلسوفان تنها تفسیری از جهان به‌دست داده‌اند، مسئله اما بر سر تغییر آن است.» این سطور، فراتر از یک شعار در فرآیند روانکاوانه، دست ردی آرام بر سینهٔ دریدا هم می‌زنند.

بنابراین، اخلاق روانکاوی باید در درمان پدیدار شود. همان‌طور که روشن شد، برای کریستوا این به معنای تولید سوژه‌هایی است که در خیال‌پردازی‌های تصویری (یا آثار هنری) آزادند، در تولید یک زبان

جدید، زیرا بی‌شک آنها این توان را دارند که رابطهٔ خود با **قانون** را دریابند. با این‌همه، در نهایت، درمان تنها به‌واسطهٔ انتقال صورت می‌گیرد و این انتقال برای کریستوا، چنانکه دیدیم، عشق انتقالی است: فرآیند تصویری همانندسازی با یک من آرمانی آرکائیک (پدر پیش‌تاریخ فرد). بنابراین، حقیقت روانکاوی، **حقیقت** عشق نیز هست: «زمانی که عاشق می‌شوم، معنایی تپنده، پرشور و یگانه در میان است، اما فقط آنجا و در همان لحظه، معنایی که شاید در لحظه‌ای دیگر پوچ باشد.» (*قصه‌های عشق*، ص ۲۵۹)

بنابراین، اخلاق روانکاوی، اخلاق عشق است. در این معنای خاص است که کریستوا در مبحث عشق، خود را با متألهان نامی کاتولیک، برنارد قدیس و توماس قدیس همسو می‌کند[۱۴]؛ برای آنها و نیز برای خود کریستوا، سوژهٔ انسانی، سوژهٔ عشق است. او با بررسی تحلیل‌های آنها از عشق در **قصه‌های عشق**، بر هم‌خوانی‌های ساختاری میان نظریهٔ آنان دربارهٔ سوژه و نظریهٔ خود تأکید می‌کند. او در رسالهٔ سال ۱۹۸۵ خود، **در آغاز عشق بود: روانکاوی و ایمان**، با کاوش بیشتر در این هم‌خوانی‌ها، الحاد بنیادین روانکاوی را نتیجه می‌گیرد. اشتیاق او به یک اخلاق جدید که از مفاهیم اخلاق‌گرایی یا وظیفه فراتر رود، در آثار او درباب مادرانگی در هنر (مادرانگی از نظر جیووانی بلینی، *میل در زبان*) یا شخصیت مریم مقدس مشهود است. برای کریستوا مادرانگی نشانگر وجهی از عشق است که همچون عشق انتقالی هم‌زمان بی‌قیدوشرط بوده و به جدایی نهایی دو سوژهٔ گرفتارآمده در ارتباط عاشقانه می‌انجامد. این به معنای آن نیست که این عشق آرمانی پیامد جانبی و حتمی مادرانگی است: سوابق بیماران کریستوا به‌کفایت رنجی را نشان می‌دهد که ناشی از غیاب آن (مادرانگی) است.

کریستوا با نشان‌دادن اینکه این مدخل خاص زنانه به عشق، نیاز به

بررسی بیشتری دارد، به کشف یک اخلاق نو براساس برداشت جدید روانکاوانه از مادرانگی امیدوار است: اخلاق سنت‌شکنِ عشق. او تجسم این اخلاق سنت‌شکنانه را در کردار روانکاوانه می‌یابد: «اگر روانکاو به بیمارانش عشق‌نورزد، باید از تلاش برای درمان آنها دست بردارد.» (مصاحبه در Les Cahiers du GRIF, 32, 1985, p.21) کردار روانکاوانه بدون عشق، که پیش‌برنده و استمراردهندهٔ آن است ناممکن است.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

- Moi, Toril. *The Smotic Project*. in The Kristeva Reader. Ed. toril moi. Basil Blackwell. 1986.

پی‌نوشت‌ها

۱ برای اطلاعات بیشتر نگاه‌کنید به فهرست اولین آثار منتشرشدهٔ وی در تل کل: *Théorie d 'ensemble*, P.413

۲. برای آشنایی بیشتر با اهداف گروه نگاه‌کنید به:

_ "Division de l'ensemble", in *Théorie d'ensemble*, p.7 - 10.

۳. برای مباحث و تحلیل‌های جذابی از جنبش دانشجویی و به‌ویژه جنبشِ می۶۸ نگاه‌کنید به:

A. Cockburn and R. Blackburn (eds), *Student Power* and, *New Left Review*, 52 (Nov - Dec.1968).

بحثی ویژه دربارهٔ می۶۸ با عنوان «جشن سرکوب‌شدگان». شامل مقالاتی از اندرو گلاسمن، اندرو گورتز، اَرنست مندل و جی. ام. وینسنت و نیز ویراستاران اثر.

۴. همچنین نگاه‌کنید به اثر او *Memoire, L'Infini*,1(1983) به‌ویژه صفحهٔ ۵۲.

۵. برای مثال نگاه‌کنید به دیدگاه خصمانهٔ جنیفر استون نسبت به کریستوا.

۶. در اینجا، از نسخهٔ دست‌نوشتهٔ این مقاله نقل می‌کنم که در دست چاپ است.

۷. برای نظراتی مخالف با دیدگاه کریستوا در این مورد، نگاه‌کنید به مجادلاتی از ژاکلین رز، رُزالین کوارد و دیگران در گفت‌وگویی که در *میل در زبان* به‌چاپ‌رسید. (ICA Documents)

۸. برای آشنایی و بحث از نظریهٔ فمینیستیِ فرانسوی و ایدهٔ «نوشتار زنانه» نگاه‌کنید به *سیاست‌های متنی/جنسی*، موی.
۹. دست‌نوشته، صفحهٔ ۲۳.
۱۰. بحث‌های فمینیستی پیرامون نظریات کریستوا درباب زنان، زنانگی، زبان و هویت جنسی شدتَ گرفته‌است. برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه، نگاه‌کنید به فصل من در *سیاست‌های متنی/جنسی* دربارهٔ کریستوا، و کتاب‌ها و مقالاتی از براون و آدامز، فورا، گالوپ، جونز، انجمن ادبیِ مارکسیستی ـ فمینیستی، پاپاکوسکا، رز، اسپیواک، استانتون، استون و وایَت.
۱۱. برای معرفی کلی نظریات کریستوا در این اثر، نگاه‌کنید به:

_ **Lewis, Roudiez, White and Coward and Ellis.**

۱۲. دست‌نوشته، صفحهٔ ۱ ـ ۳۰.
۱۳. برای مقدمه‌ای بر دریدا نگاه‌کنید به نوریس و همین‌طور ایگلتون، یک مقدمهٔ قابل‌توجه هم در لیچ دیده می‌شود.
۱۴. هم‌خوانی‌های میان گفتَمان مسیحی عشق و دیدگاه روانکاوانه، کریستوا را بر آن داشت تا در مصاحبهٔ اَخیری که در ***Les Cahiers du GRIF, 32*** به‌چاپ‌رسید بر دیدگاهش از اخلاق عشق تأکیدکند: «از نظر من، اخلاق در مرامی کاملاً مسیحی، با عشق در می‌آمیزد، چراکه اخلاق با ارتباط روانکاوانه نیز پیوند می‌خورد.» (۲۱)

گفت‌وگوی نینا زیوانسویچی با ژولیا کریستوا

ژولیا کریستوا نشانه‌شناس، نظریه‌پرداز فمینیست و روانکاو پرآوازهٔ جهان و نیز نویسنده‌ای خلاق و قابل‌توجه است. او در ۱۹۴۱ در بلغارستان متولد شد اما بعدها در ۱۹۶۵ به پاریس آمد و وارد زندگی روشنفکری پاریسی شد. رمان تحسین‌شدهٔ او، *سامورایی‌ها* (۱۹۹۰) به تحلیل جریان روشنفکری آوانگارد پاریس می‌پردازد که از آن زمان کریستوا بدان تعلق‌داشته‌است. با این‌همه، هرچند روانکاوی برای کریستوا به‌ویژه با توجه به تأملات او درباب طبیعت زنانه، یکی از برجسته‌ترین و سازنده‌ترین ابعاد آثارش باقی می‌ماند، پژوهش درباب ماهیت زبان و نیز بررسی چگونگی پیدایش اثر هنری نیز در دستورکارش قرار دارد. همان‌طور که جان لچت[1] ذکر می‌کند «به دلیل پیوند درونی میان هنر و شکل‌گیری سوبژکتیویته، کریستوا همواره هنر را مبنای مفیدی برای واکاوی یافته‌است.» او از ۱۹۶۰ یکی از پیشگامان نقد بازنمایی بوده‌است.



1. John Lechte

کتاب اخیر وی مطالعه‌ای انتقادی پیرامون آثار و زندگی کولت[1] است که درواقع، یکی از چندین پروژه‌ای است که وی با انگیزه و انرژی بر رویشان کار کرده‌است.

نینا زیوانسویچی: از چه زمانی به مفهوم «امر زنانه» گرایش پیداکردید؟ آیا این گرایشتان با بررسی مفهوم کورا یا صدای زنانه در زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی آغاز شد؟ یا بهتر بگویم، از آن زمان به بعد، ورودتان به مطالعات و نوشتار به‌اصطلاح فمینیستی که از حیث دلالت زیبایی‌شناختی و / یا جامعه‌شناختی‌شان فهمیده می‌شوند، چگونه بود؟

ژولیا کریستوا: خیلی سخت است که ردّ گرایشم به «امر زنانه» را پیداکنم. گمان می‌کنم از همان لحظه‌ای که شروع به طرح پرسش‌هایی دربارهٔ خودم کردم، پرسش از «امر زنانه» پیشاپیش در ذهنم شکل گرفته‌بود. بنابراین، شاید بتوان گفت این گرایش از همان دورهٔ نوجوانی‌ام که به ادبیات علاقه‌مند شده‌بودم شروع شد؛ همان دوره‌ای که ضرورتاً به پرسش‌های بسیاری دربارهٔ تفاوت‌های جنسی دامن می‌زند. اما درست می‌گویید، در آثار نظری‌ام این پرسش به شکلی روشن‌تر و حتی شاید محتاطانه‌تر، اما به هر طریق، با شدت تمام، مطرح می‌شود.

باید گفت که این پرسش، به مفهوم **کورا** که ما را به وضعیت آرکائیک زبان بازمی‌گرداند، مربوط می‌شود. این وضعیت در مورد کودکی دیده می‌شود که در حالت پیوستگی[2] با مادرش است؛ حالتی که طی آن زبان، خود را به‌صورت اداواطوارهای موزون نشان می‌دهد، واج‌آرایی آهنگینی که بر ظهور نشانه‌ها در دستور نحوی



1. Colette
2. osmosis

مقدم است. زمانی که نظریه‌پردازی درباب این مفهوم را شروع‌کردم، مشغول نوشتن رسالهٔ دکترای خود بر روی جریان آوانگارد قرن نوزدهم (مالارمه و لوترئامون) بودم و دریافتم که چگونه بخش اعظم آنچه ما در ادبیات، گوشه‌نشینی[1] می‌نامیم به بازسازی کم‌وبیش آگاهانهٔ آن زبان آرکائیک مربوط است. ضمناً در آن زمان شخصاً مشغول یک مورد واکاوی بودم و بنابراین قانع شدم که چیزی که از آن بحث‌کرده‌ایم، صحت داشته‌است.

آیا «ترک[2]» یا دست‌کم، کنارگذاشتن زبان مادری و نوشتن به زبانی دیگر کار دشواری است؟

نه، گمان نمی‌کنم که با آمدن به فرانسه زبان مادری‌ام را رها کرده‌باشم زیرا زبان فرانسوی را از چهار یا پنج‌سالگی یاد گرفته و دوزبانه شده‌بودم. بااین‌حال، درست است که تغییر از زبان مادری به یک زبان دیگر مادرکشی واقعی است؛ به‌ویژه زمانی که فرد نهایتاً تنها با زبان دوم به بیان‌کردن خویش بپردازد و ارتباطش با زبان اول به‌شدت محدود شود. اما در مورد من، در آن زمان (ورود به فرانسه) چنین اتفاقی نیفتاد، بلکه تغییری کاملاً تدریجی بود.

با توجه به اینکه آثار زیادی دربارهٔ اهمیت حالات به‌اصطلاح «بیمار» ذهن نوشته‌اید، آیا می‌توانید بگویید که این نوشته‌ها به هر شکل ممکن، به هنر مربوط می‌شوند یا نه؟ آیا هنر را التیام‌بخش این حالات می‌دانید یا چیزی مستقل؟ آیا هنر برای شما نوعی «عشق» (چیزی که فروید عقیده داشت) و درمان بشری است؟



1. hermiticism
2. abondon

همواره برای مفسران عجیب بوده که من با یونانیان باستان که هنر را کاتارسیس و تزکیه تلقی می‌کردند موافقم و اضافه می‌کنم که این هنر نوعی والایش[1] برای حالات «مرزی»، به معنای عام کلمه است؛ یعنی شامل کسانی که دچار آسیب‌پذیری[2] هستند هم می‌شود. اگر هنر معاصر را تحلیل‌کنیم به این مطلب می‌رسیم که در هنرمندان معاصر دو نوع آسیب‌پذیری دیده می‌شود. از سویی، با انحراف[3] مواجهیم که شامل همهٔ انواع کژروی‌های جنسی است. به این منظور، همین کافی است که برخی از کتاب‌های امروزی را ورق‌بزنیم و یا صرفاً به صفحات فرهنگی مجلهٔ *لیبراسیون* که آثار هنری را بررسی می‌کند نگاهی بیندازیم تا ببینیم که فرم و محتوای تجربهٔ هنری همچون شیوه‌ای برای غلبه بر این حالات عمل می‌کنند. این آثار حاکی از وجود حالات مذکور و نیز وجود تمایل خاصی برای عمومی‌کردن‌شان، و حتی سهیم‌شدن آن‌ها با دیگران‌اند؛ یعنی آن‌ها را از خصوصی‌بودن‌شان در می‌آوردند که این، بیش از همه، به‌رغم جنبهٔ سوداگرانه‌اش، عملی آرامش‌بخش است زیرا «چیزی زننده» را به امری مثبت بدل می‌کند. بنابراین می‌بینید که در اینجا با چیزی مواجهیم که از مفهوم «درمان» فراتر می‌رود و گاهی اوقات امری خوشایند و مسرت‌بخش است.

آیا هنر معاصر ارتباطی با چشمچرانی دارد، چیزی که امروزه در همین ادبیات اخیر که می‌خواهدخصوصی‌ترین وضعیت‌های جسم و روح را توصیف‌کند، دیده می‌شود؟

کاملاً! در مورد ادبیات همواره این‌گونه بوده و زمانی که تلاش نداشته

▼

1. sublimation
2. fragility
3. perversion

به انحراف بپردازد، به حالات روان‌پریشانه پرداخته‌است؛ یعنی حالات فقدان هویت، فقدان زبان، حالات مرزی‌ای که با هذیان و خشونت همراه و همزیست است، اما این‌ها نشان چیزی منفی را در خود ندارند. برخی گمان می‌کنند که این آثار رسوایی ـ محور اند، برخی دیگر معتقدند که آن‌ها از زشتی و زنندگی بهره می‌برند؛ بله، مطمئناً عناصری از این جهت‌گیری‌ها در آن‌ها وجود دارد اما از سویی دیگر، وجود این آثار در حکم پژوهشی است ـ اغلب به شیوه‌ای کاملاً خاص ـ دربارهٔ پیش‌بینی دشواری‌های زندگی.

و در اینجا، هنر می‌تواند نقش مهمی بازی‌کند زیرا می‌تواند موجب تقبل خلاقانهٔ چنین دشواری‌ای شود. با این‌همه، من شخصاً به وجود گرایش یا سیر خاصی در هنر معاصر که بخواهد به چنین داشته‌های ـ به اعتقاد من ـ ناچیزی از این حالات تروماتیک بسنده‌کند، کمی مشکوکم. در اینجا، در سطح گزارش موارد بالینی به شیوهٔ تقریباً مستند تصویربرداری[1] از این موارد، باقی می‌مانیم که در آن تلاش و سرمایه‌گذاری برای اکتشاف اشکال و اندیشه‌های جدید کمتر دیده می‌شود. بنابراین، چیز تأسف‌آوری است و اغلب اوقات مرا به فکر وامی‌دارد که وقتی به موزه‌ها می‌روم یا کتاب‌های هنری خاصی را می‌خوانم، گمان می‌کنم به بایگانی‌های روانکاوانه و حتی روانپزشکی نگاه‌کرده‌ام. اما شاید این، تجربه‌ای اجتناب‌ناپذیر باشد.

اما همواره چنین احساسی نداشتید؛ زمانی را یادمان می‌آید که دربارهٔ بلینی[2] نوشتید.

▼

1. photography
2. Bellini

درست است. همواره این احساس را نداشته‌ام. این لحظهٔ بسیار ویژه‌ای در تاریخ هنر است که جنبهٔ خاصی از یک رخوت و ناخشنودی وجودی فراگیر را تعمیق بخشیده و ته‌وتوی آن را درآورده، درحالی‌که امکان غلبه بر آن را نادیده گرفته‌است.

بسیارخوب، در این مسیر، در *قصه‌های عشق* نوشتید که «تخت روانکاوی تنها جایی است که در آن قرارداد اجتماعی صریحاً به پژوهش روانکاوانه اجازهٔ کار می‌دهد، اما عشق را از آن بیرون می‌گذارد.» با این‌همه، به‌خوبی این نوع پژوهش را در ادبیات و هنر می‌بینیم. اخیراً «پژوهش» کولت[1] را تحلیل‌کرده‌اید که آثارش تا حد زیادی به عشق و احساسات می‌پردازند. چرا کولت؟

چرا کولت؟ زیرا در سه‌گانهٔ خود دربارهٔ نبوغ زنانه، تلاش‌کرده‌ام تا آثار دو زن دراماتیک را تحلیل‌کنم که جنبهٔ تراژیک قرن بیستم ما را بازنمایی می‌کنند، درباب «توتالیتاریسم» هانا آرنت و کار ملانی کلین[2] دربارهٔ روان‌پریشی، و به‌ویژه روان‌پریشی کودکان. به‌گمانم مهم است (نه‌فقط شخصاً برای من بلکه به‌خاطر عینیتش) که از جنبهٔ دیگر تمدنمان تجلیل‌کنیم؛ جنبه‌ای که به‌ویژه منشأ سرخوشی قرن ماست؛ یعنی همان آزادسازی فمینیستی و «شور زندگی»[3]. و کولت در تصاحب زبان ملی از همه پیشی می‌گیرد؛ زبانی که وی را به



۱. سیدونی-گابریله کولت (۱۹۵٤-۱۸۷۳)، رمان‌نویس زن فرانسوی. وی در طول عمر کاری‌اش چیزی بالغ بر ۵۰ اثر از خود به‌جاگذاشت. مضمون محوری کارهای کولت روابط پیچیدهٔ عاشقانه است که به سبک گفت‌وگوی درونی نوشته شده‌است. موفق‌ترین اثر وی کاری است به نام «گیگی» که هم در تئاتر برادوی به روی صحنه رفته و هم در سینمای هالیوود فیلمی از روی آن ساخته شده‌است.

2. Melanie Klein
3. joie de vivre

وجد می‌آورد و به شعله‌های زیبایی می‌رسد که مسیری را دنبال می‌کنند که از بدنامی زنی که آزادی و اختیارش را تصریح می‌کند فراتر می‌رود. بنابراین، از نظر من نمی‌توان او را نادیده گرفت.

در رمان *سامورایی‌ها* ذوق ادبی بسیار و نوعی شوخ‌طبعی را نشان‌دادید که یقیناً در آثار تحلیلی شما دیده نمی‌شود. چرا تولید ادبی خود، یعنی نوشتن رمان را متوقف کرده‌اید؟

متوقف نکردم، زیرا پس از *سامورایی‌ها*، *پیرمرد و گرگ‌ها* و سپس **داشته‌ها** را نوشته‌ام و اکنون می‌خواهم رمان مهیج دیگری بنویسم که احتمالا نامش را «بیزانتیم[1] ما» می‌گذارم. می‌خواهم به نوشتن در این سبک مهم، و با کمی انگیزهٔ سیاسی، ادامه‌دهم. این رمان به امکان ــ یا عدم امکان ــ پیوستن اروپای شرقی به اروپای غربی مربوط می‌شود. رمان به جنگ‌های صلیبی می‌پردازد و در آن شخصیت‌های مدرن، اجداد خود را ظاهر می‌کنند که در جنگ‌های صلیبی حضور داشتند، اقدام فاجعه‌باری که ــ همان‌طور که می‌دانید ــ در نهایت ناکام ماند اما در اصل، تلاشی بود برای متحدساختن اروپا؛ هرچند تلاشی ناگوار. بنابراین می‌خواهم از تراژدی این اروپا که اکنون تقسیم شده‌است پرسش‌کنم. و نیز این، برای من راهی است که بتوانم سراغ اصالت ارتدوکسی خود بروم؛ جایی که تلاش خواهم‌کرد برخی از یادگاری‌های دوران کودکی‌ام را زنده‌کنم.

درست است. منطقهٔ اروپای مرکزی و اروپای شرقی درواقع به بیزانتیم تعلق‌دارد.

▼

۱. Byzantium، شهر بیزانتیم که بعدها به بیزانس تغییر نام داد. م

بله، ما بیزانتیمی، یعنی از اهالی بالکان هستیم و من از اینکه از مردمان آنجا هستم احساس غرور می‌کنم. این، چیزی است که برای غرب قابل‌درک نیست. درست است که آنچه از بیزانتیم بر جای مانده در زوال فرهنگی و فقر اقتصادی وحشتناک به سر می‌برد، بدون اینکه چیزی برای اغوای غربی‌ها داشته‌باشد، اما این مسلماً گنجینهٔ حافظهٔ تاریخی غنی ما است که ـ تا جایی که من می‌بینم ـ در احساسات قابل احترام مردمی منعکس می‌شود که جز حداقل چیزی نمی‌خواهند، تا بتوانند به‌عنوان زنان و مردان تحصیل‌کرده و فرهیخته‌ای زندگی‌کنند که باید کمتر در معرض رنج‌های جانکاه روانی مالیخولیایی و تأثیر اجتماعی تضعیف‌کنندهٔ قدرت اقتصادی مافیا باشند که این روزها دیده می‌شود.

شما در رمانتان *داشته‌ها* چیز قابل‌توجهی را آغازکردید؛ بااین‌حال، پس از آنکه بخش اول را نوشتید دیگر آن را ادامه ندادید، این چیز خاص روانکاوی هنر است که خود شامل روانکاوی هنرمندان و آثارشان نیز می‌شود. آیا این امکان هست که با دنبال‌کردن آثار گوناگون هنری در دوره‌های مختلف، پژوهش در این زمینهٔ خاص، یعنی تحلیل تاریخ هنر، را ادامه‌دهید؟

درواقع، من شخصاً از نوشتن دربارهٔ آثار گوناگون هنری و به‌ویژه دربارهٔ صحنه‌های گردن‌زدن لذت‌برده‌ام و معتقدم که رمان به‌عنوان یک ژانر، و به‌خصوص تریلر که ژانری باز و کاملاً قابل‌تجدید است، اجازهٔ این‌گونه حاشیه‌پردازی در نوشتار را می‌دهد. اما به‌خاطر آن شدیداً مرا نقد کرده‌اند و گفته‌اند که این کتاب کاملاً روشنفکرانه و پرمغز است و خواننده‌ای که بخواهد بفهمد جنایت چگونه اتفاق افتاده و قاتل را بشناسد، باید رنج انتظار را تاب‌بیاورد. این واکنش

بدخواهانهٔ کسانی بود که مرا به‌عنوان روشنفکر می‌شناختند و از اینکه من رمان می‌نوشتم خوششان نمی‌آمد. بنابراین در فرانسه، یا شاید جاهای دیگر، این گرایش وجود دارد که بر روی افراد برچسب بزنند؛ اگر معلم هستید معلم باقی بمانید و اگر نویسنده هستید نویسنده باقی بمانید، اما هم‌زمان نمی‌توانید هر دو آن‌ها باشید! بنابراین شاید این جریان، یعنی نوشتن رمان را ادامه‌دهم، نمی‌دانم. درحال‌حاضر کتاب مربوط به کولت را تمام‌کرده‌ام و تریلر جدیدم هنوز در مرحلهٔ گردآوری و یادداشت‌برداری است و هنوز مرتب نشده و مطمئن نیستم که قسمت‌هایی که به مسائل به‌اصطلاح زیبایی‌شناسی مربوط می‌شود از آن حذف‌شوند یا نه. درست است که ما نمی‌توانیم یک تز یا نظریه را در رمان بگنجانیم اما شاید بتوانیم زمینهٔ آن را فراهم‌کنیم.

به نظر من می‌توان کتاب *سرپیچی درونی*[1] شما را در پرتو دیالوگتان با هانا آرنت خواند. درواقع، او کسی است که از بدبختی انسان‌هایی صحبت می‌کند که اجازه ندارند زندگی «متفکرانه[2]» ـ بخوانید «خلاقانه» ـ ای داشته‌باشند و بنابراین محکوم‌اند به اینکه زندگی «فعالانه[3]»ای داشته‌باشند؛ یعنی داشتن شغلی فلاکتبار. آیا اینکه افرادی هستند که در مقابل این واقعیت که نمی‌توانند خودشان را محقق‌کنند سرپیچی می‌کنند، معضل زمان ما نیست؟ یعنی کسانی که اندوهناک هستند و به جایی می‌رسند که علیه خودشان سرپیچی کنند؟

گمان می‌کنم تصور شما از دیالوگ اخیر من با هانا آرنت درست و



1. Intimate revolt
2. contemplative
3. active

بجاست. برای مدتی طولانی آثار او را می‌خواندم و با تواضع کامل، باید بگویم که بسیاری از نوشته‌هایم، خواسته یا ناخواسته، با تفکر او گره خورده‌است. ایدهٔ «سرپیچی[1]» تلاشی بود تا خود را به چیزی پیوند دهم که ما به‌عنوان «تفکر خود او» می‌شناسیم؛ چیزی که به پیروی از تفکر هایدگر، با استدلال حسابگرانه[2] مقابله کرده، آن را نسبی می‌کند. از آنجا که آرنت به آثار هایدگر بسیار توجه داشت، تفکر را به‌مثابهٔ یک پرسش، یک فرآیند پرسشگرانه، می‌فهمید و خود را در برابر چارچوب حسابگرانه‌ای قرار داد که ساختاردهنده و وجه بارز رفتارهای امروزی است. آثار من تا حدی در همین حوزه شکل‌گرفت، اما افزون‌براین، تجربهٔ من، از رویکرد روانکاوانه‌ای که هویت فرد و نیز گذشته‌اش را نسبی می‌کند هم ناشی می‌شود. علاوه‌براین، تجربه‌ام را از آثار ادبی مانند *در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته‌ی* پروست نیز گرفته‌ام؛ برای مثال، از انعطاف‌پذیری زبانی، استعارات و نحو او. سعی‌کردم دربارهٔ خلق‌وخوی روانی که ما را برای ادامه‌دادن یاری می‌کند بازاندیشی کنم؛ چیزی که تکرار یک کلیشه نیست، بلکه مانند تولدی دیگر است؛ یعنی تولد دوباره‌ای که اندیشه آن را به اتفاق زندگی درونی ما، درست همچون آغاز یک پژوهش، مورد آزمون مجدد قرار می‌دهد. این همان چیزی است که آن را «سرپیچی» می‌نامم. بنابراین، سرپیچی نه ابراز اضطراب وجودی صرف است و نه ستیز با یک نظم سیاسی ـ اجتماعی، بلکه مستقرساختن مجدد امور است که دوباره به آن دست می‌زنیم. و به

▼

1. revolt
2. calculative reasioning

این معنا، سرپیچی، که فضای روانی را فرامی‌گیرد، شکلی از زندگی است، و چه وضعیت عاشق‌بودن باشد، چه عمل آفرینش زیبایی‌شناختی یا طرحی که به فعالیتی بسیار ناچیز اشاره داشته‌باشد، اما چیزی است که به شما اجازه می‌دهد گذشتهٔ خود را مجدداً بیازمایید؛ یعنی آن را دوباره بسنجید و احیاکنید. و فکر می‌کنم در زندگی روزمرهٔ ما که کاملاً یکنواخت و ملال‌آور شده‌است، فرصت‌های بسیار کمی برای این کار وجود دارد. کاری که انجام می‌دهیم معمولاً همان تکرار دائمی و انجام یک کار معیّن است. این نوع عملکرد روانی که من سرپیچی می‌نامم چیزی است که از آن بی‌بهره‌ایم و این بسیار خطرناک است، زیرا با فقدان آن با خطر درافتادن به دو معضل قابل‌پیش‌بینی مواجه می‌شویم: یکی «تن‌وارگی»[1] که در آن فضای روانی خود را جدا انداخته و تنش خود را در قالب بیماری جسمی بروز می‌دهد و، در حالت دیگر، به خشونت، ویرانگری و جنگ دچار می‌شویم؛ پس زنده باد سرپیچی!

این مصاحبه ترجمه‌ای است از:

- Zivancevici, Nina. *An Interview with Julia Kristeva*. ARTicles: Ayreen - Kristeva - interview. Paris. March - April 2001.



1. somatization

پیرمرد و قانون
گفت‌وگوی جوزفینا آیرزا با ژولیا کریستوا

جوزفینا آیرزا: به نظر شما با توجه به مهاجرت ساکنان اروپای شرقی به اروپای غربی و امریکا، چه بر سرِ فرهنگ‌های منطقه‌ای و محلی می‌آید؟

ژولیا کریستوا: دربارهٔ این موضوع در آخرین رمانم *پیرمرد و گرگ‌ها* صحبت‌کرده‌ام. بخش تکان‌دهنده و هولناک این رمان جریان قتل پدرم در یکی از بیمارستان‌های بلغارستان بود که نمونه‌ای از چیزی است که در این فرهنگ‌ها اتفاق می‌افتد. کتاب من دربارهٔ قدرت شر است. در آن کشورها چیزی‌که برای کمونیست‌ها موفقیت‌آمیز است و با نام «فرهنگ» شناخته می‌شود همان فوران و طغیان شر است و فکر می‌کنم که متأسفانه پیش از آنکه مردم آن کشورها به فرهنگی دست‌یابند، زمان زیادی را در جهنم خواهندگذراند. آیا روزی به

فرهنگی بین‌المللی یا جهان‌وطن[1] و یا نوعی پیوند جدید میان فرهنگ اروپایی و سنت‌های بومی خواهیم‌رسید؟ اکنون مسئله این است که در اروپا ما با چیزی مواجهیم که از زمان پایان امپراتوری روم به بعد هرگز دیده‌نشد و آن ورشکستگی[2] روابط انسانی است؛ امری که به طور قطع به فرهنگ مربوط می‌شود.

واژهٔ «ورشکستگی» استعارهٔ کاملی را تداعی می‌کند ـ زیرا مربوط به اقتصاد است ـ آیا منظورتان این است که ورشکستگی، مدیریت نادرست لیبیدو، اروتیسم، و خیر و شر را شامل می‌شود؟ آیا قبلاً پیوندهایی بوده‌اند که اکنون دیگر نباشند؟

این ورشکستگی انواع پیوندها را شامل می‌شود: پیوندهای عاطفی ـ پیوندهای فرهنگی، سنی، طرح‌های امیدبخش، عشق ـ به‌ویژه پیوندهایی که سازندهٔ بافت اجتماعی هستند. من و شما در کنار یکدیگریم چون این توان را داریم که چیزی را مبادله‌کنیم و دست به مبادله می‌زنیم چون اروتیسم پیوند (میان ما) است. شر همان گسست در پیوند است اما در این لحظه، گسست و شکافی وجود ندارد...

مفهوم این ورشکستگی چه ارتباطی با نظریهٔ ژاک لکان، از حیث تأکیدش بر اخلاق کانت، دارد؟

پس از دوهزارسالی که مسیحیت و فلسفهٔ فایده‌باوری را تجربه کرده‌ایم، اکنون از مسئلهٔ میل، والایش[3]، گروه‌ها و ابژه‌های آرمانی آگاهی داریم... امیدوارم که در این وضعیت ماندگار بمانیم. بااین‌حال، امروز وضعیت بسیار خطرناکی را تجربه می‌کنیم ـ برهه‌ای



1. cosmopolitan
2. bankruptcy
3. sublimation

آخرالزمانی[1] ــ و من از این نگرانم که روشنفکران اروپایی یا امریکایی به رادیکالیتهٔ بحران این سنت توجه نکرده‌باشند.

پس این جهانی کانتی است که دچار بحران شده؟

اما میل فراتر از جهان کانتی به حیات خود ادامه می‌دهد. کل سنت اروپایی به کتاب مقدس، انجیل‌ها، و فلسفهٔ یونانی بازمی‌گردد؛ همهٔ آن لوازم والایش معجون‌های مرگ که نویسندگان در فلسفه و مذهب پرورانده‌اند؛ این سنت اکنون در معرض تهدید است.

می‌توانید کمی روشن‌تر صحبت‌کنید؟ ما از روس‌هایی حرف می‌زنیم که به جهان غرب مهاجرت می‌کنند؛ آیا این می‌تواند دلیلی برای وقوع آن برههٔ آخرالزمانی باشد؟

این تصویری است که پروژهٔ جهان غرب از آمدن روس‌ها به‌دست داده، اما اگر به روسیه بروید، اگر به کشورهای شرقی بروید، درمی‌یابید که موقعیت آنها کاملاً منفعلانه است؛ آنها به انسان‌هایی سنگ‌مانند، افسرده و بی‌روح بدل شده‌اند.

به‌معنایی، من خودِ پرسش را به پرسش می‌گیرم. روشنفکران و غیرروشنفکران در کشورهای شرقی، شیفتهٔ فرهنگ غرب هستند؛ آن‌ها گرایش زیادی دارند که به آن فرهنگ بپیوندند، اما چنین خواسته‌ای در وضعیت فعلی مانند اتوپیاست. این اتفاق برای قهرمان رمان من هم افتاد؛ پیرمردی که استاد زبان لاتین و تنها کسی است که در برابر نابودی تمدنش مقاومت می‌کند: یک فرد دگراندیش[2]. او کشته‌شد زیرا اجازه ندادند دست به سرپیچی بزند. نیروهای قدرتمند زیادی



1. apocalyptic
2. dissident

در آن کشورها حاکم بود که اشتیاق مردم را برای پیوستن به فرهنگ غرب پس می‌راند. در بلغارستان قانون نانوشته‌ای بود که می‌گفت نباید برای درمان سالخوردگان هزینهٔ زیادی صرف‌کرد. زمانی که در چنین سطحی از سبعیت زندگی‌کنید، دیگر نمی‌توانید دربارهٔ کانت و ابژه‌های میل حرف‌بزنید.

در سطحی بسیار بدوی؟

بله، بسیار بدوی: می‌خواهید عمل جراحی کنید اما ابزارهای جراحی در اختیار ندارید؛ بنابراین بخشی از آن مربوط به بحران اقتصادی است و بخشی دیگر مربوط به بحرانی انسان‌دوستانه: نابودی ارزش.

نابودی ارزش در زندگی بشری؟

زندگی بشری به چیزی بدل شده که هیچ ارزشی ندارد.

دیدید که برای مثال برای اندی وارهول[1] چه اتفاقی افتاد؟ او یکی از والاترین، فرهیخته‌ترین موقعیت‌هایی را که می‌توان تصورکرد، داشت؛ بااین‌حال به دلیل سهل‌انگاری در بیمارستان مرد.

برای این پرسش، دو پاسخ وجود دارد؛ اولاً گمان می‌کنم که سلطهٔ شر و فقدان ارزش، پدیده‌ای صرفاً مختص شرق نیست. متأسفانه این وضعیت در همه‌جا دیده‌می‌شود. زمانی که این کتاب را نوشتم، آن را به‌عنوان استعاره‌ای برای تمدنمان ارائه‌کردم. تفاوت مهمی هست: در غرب، چنین اتفاقاتی پیش می‌آید اما مخالفانی هم هستند؛ درحالی‌که در کشورهای شرقی نمی‌توانیم بفهمیم نیروهایی که می‌توانند در برابر



1. Andy Warrhol(1987-1928)

این نابودی ارزش‌ها بجنگند یا بایستند، چه کسانی هستند.

شما در مقالهٔ «امر آلوده: قدرت‌های وحشت» دربارهٔ فاشیسم شنیع سلین[1] چیزهایی نوشته‌اید. آیا در آن‌زمان نژادپرستی موجود در اروپای امروز را پیش‌بینی می‌کردید؟

بله، من از قدرت ملی‌گرایی و نژادپرستی ـ بیگانه‌هراسی[2] ـ در جوامع اروپایی می‌ترسم؛ چیزی که مثلاً در آلمان می‌بینیم و نیز در فرانسه که زیرکانه‌تر به نظر می‌رسد. ما با طرد بسیار شدید خارجی‌ها مواجهیم و با نوعی عقب‌نشینی ملت از منشأ و ارزش‌های خاص خودش، من با نگرانی به این وضعیت می‌نگرم. واقعاً به این فکر افتاده‌ام که فرانسه را ترک‌کنم و به‌عنوان مهاجر در جای دیگری ساکن شوم... تا بیشتر پذیرفته‌شوم.

پس می‌خواهید به امریکا بیایید؟

شاید نه امریکا. گمان می‌کنم جوامع کانادایی تساهل و رواداری بیشتری داشته‌باشند. اما می‌دانم که اکنون رفتار فرانسه، و در کل اروپا، نسبت به مهاجران و خارجی‌ها بسیار خصمانه است؛ از نظر خودم، من به سنت روشنگری فرانسه تعلق دارم. اما چیزی که در این کشور می‌بینم فروپاشی و محدودیتی است که هیچ ارتباطی به ایجاد یک بستر مشترک ندارد؛ باید تمام این خصوصیات را با هم درنظربگیرید تا بتوانید آن‌ها را تشخیص‌دهید. دو منطق وجود دارد که باید به سازگاری برسد.



1. Céline
2. xenophobia

آیا این دو منطق به‌واسطهٔ ایدهٔ لکانی غیریت[1] سازگاری می‌یابند؟ در این معنا، آیا عشق براساس تفاوت‌ها شکل نمی‌گیرد؟ و گذشته‌از این، با به‌رسمیت‌شناسی متقابل این تفاوت‌ها ایجاد نمی‌شود؟

این نقطه‌نظر، این غیریت صرفاً مفهومی لکانی نیست.

اما واژهٔ غیریت... می‌خواهم بگویم که این مفهوم به‌شدت لکانی است.

نه، غیریت اصطلاح هگل است و از نظر مَن به این معنا است که دیگری را به رسمیت بشناسیم تا او را وارد پیوند با خود کنیم. عشق یک پیوند است که به معنای به‌رسمیت‌شناختن دیگربودگی است.

ظاهراً دربارهٔ چیزی حرف می‌زنیم که اکنون در امریکا در حال وقوع است. آیا در کشورهای دیگر هم چنین شقاقی دیده می‌شود؟

نه، حتی در امریکا هم تا چند سال پیش این‌گونه نبود اما امروز شدید و شدیدتر شده‌است. این گروه‌ها در فرهنگ‌های جداگانه به‌صورت مجزا رشد می‌کنند؛ می‌دانید، محلهٔ چینی‌ها تا چه حد شبیه تکهٔ کوچکی از کشور چین است... حتی شنیده‌ام که بسیاری از مهاجران امروزی زبان انگلیسی را هم یاد نمی‌گیرند.

حتی در مورد زبان تصور می‌کنم با این حقیقت که این مهاجران در محیط خانه به زبان بومی خودشان صحبت می‌کنند و در فضای مدرسه، انگلیسی حرف می‌زنند اوضاع، بدتر هم می‌شود. از آنجا که آنها خواندن و نوشتن به زبانِ بومی خودشان را یاد نمی‌گیرند، اصطلاحات انگلیسی را مستقیماً ترجمه می‌کنند. و این‌گونه می‌شود که، برای مثال زبان زیبایی چون اسپانیایی که به سروانتس و بورخس برمی‌گردد، دچار تغییرشکل مهیبی می‌شود... حتی نامی



1. alterity

هم به آن داده‌اند: اسپانگلیش[1]!

شنیده‌ام که برخی از مهاجرین اسپانیایی یا آسیایی، چون اجتماع عظیمی را تشکیل می‌دهند، می‌توانند نیازهایشان را خودشان برآورده کنند: آن‌ها فروشگاه‌های خودشان را دارند و گروهی زندگی می‌کنند، اما از آنچه بناست اجتماع امریکایی باشد کاملاً جدا هستند و این نشان می‌دهد که هرچند می‌توانند به زندگی ادامه‌دهند اما هیچ‌گاه کودکی از این اجتماع، نمایندهٔ جامعهٔ امریکا در پارلمان، مجلس سنا و یا یک قاضی نخواهدشد.

از آنجا که غالباً شما را با سیمون دوبوآر[2] مقایسه می‌کنند، مایلم دربارهٔ او و رمانش *ماندارن‌ها* و ارتباطش با کتاب شما *ساموراییی‌ها* صحبت‌کنیم. در رمان سیمون دوبوار زنی شاهد دسیسه‌های یک مرد است. اما در داستان شما، اگر نگوییم دو زن، دست‌کم یک زن به عامل اصلی همهٔ دسیسه‌ها بدل می‌شود. آیا می‌خواهید بگویید دیگر مردها قدرتی ندارند، آیا می‌توان این را رویکردی فمینیستی دانست؟

نمی‌دانم که دیدگاهی فمینیستی هست یا نه، اما امیدوارم این‌گونه باشد؛ اگر هم باشد، یک رویکرد فمینیستی به معنای جزمی کلمه نیست. من یک ستیزه‌جوی[3] فمینیست نیستم. البته درست می‌گویید که همهٔ شخصیت‌های اصلی زن هستند. عجیب است که تابه‌حال به این موضوع توجه نشده‌بود. چیزی که نسل ما دربارهٔ پیچیدگی این تجربهٔ زنانه نوشته‌است از مواضع کلیشه‌ای و میلیتاریستی می‌گریزد.



1. spanglish
2. Simone de Beauvoir
3. militant

تدبیر خلاقانهٔ زندگی عمیقاً با تجربهٔ جنسی و بدنی پیوند خورده‌است و این تدبیر در زنان بیشتر از مردان است.

شما در *میل و زبان* به عنصر رنگ در نقاشی‌های گیتو[1] بسیار اشاره کرده‌اید، و نیز دربارهٔ بلینی[2] نوشته‌اید و گفته‌اید «ونوس» او چهره‌ای مانند چهرهٔ مریم مقدس دارد. آیا تلمیح سربسته‌ای از این امر در *سامورایی‌ها* هم وجود دارد؟

آه، بله، من به بلینی عشق می‌ورزم. و جنبه‌هایی از این را در **سامورایی‌ها** لحاظ‌کرده‌ام. هم در هنر معاصر و هم در هنر قدیم، شما می‌توانید در جریان تفسیر به این تجربه اشاره‌کنید. گمان می‌کنم که کمبود کلمات در طول تفسیر آنچنان مهم است که به افراد کمک می‌کند تا حالات افسرده‌شان را بازنمایی کنند، کمبود طبیعی کلمات، به حدی طبیعی است که زبان نام‌گرفته‌است. شما می‌توانید به برخی از نقاشی‌ها یا قطعات موسیقی یا سبک‌های ادبی اشاره‌کنید و این کاربرد زیبایی را وارد تفسیر روانکاوانه کنید.

اما همواره از طریق کلمات؟

بله، من آن‌ها را به کلمات ترجمه می‌کنم، اما زمانی که به نقاشی اشاره می‌کنم شخص، نقاشی را از خلال کلمات من درباب نقاشی می‌بیند و به این طریق، از طریق نشانه‌شناسیِ پالایشی، زخم‌های افسردگی را درمان می‌کند.

در این مورد نگاهتان به کدام نقاشان است؟ چه هنری را انتخاب می‌کنید؟ آیا این خیلی سوبژکتیو نیست؟



1. Giotto
2. Bellini

بله، بسیار سوبژکتیو است. من به «ایلچی‌ها» و «مسیح مرده»ی هولباین[1] بسیار علاقه‌مندم. در کتابم *خورشید سیاه*، تصویر روی جلد هم تصویر کودک یکی از نقاشی‌های هولباین است. همهٔ تصویرهای آثار هولباین تصویر انسان‌هایی افسرده است.

زمانی که از افسردگی حرف می‌زنید آیا می‌توان گفت این همان مفهوم اختگی در لکان است؟

نه، گمان می‌کنم چیزی آرکاییک‌تر و عمیق‌تر از مرحلهٔ فالوسی و مسئلهٔ میل است. این خودشیفتگی محض است؛ زخمی خودشیفته‌وار. مسئله این است که چه‌طور می‌توانم آن را به ناممکنی ابژه‌شدن مادر ربط دهم.

بحث را عوض کنیم؛ علاقه‌تان به ژان لوک گدار[2] چگونه است؟ آیا مطلع هستید که هم‌اکنون در نیویورک نمایشگاهی ـ در موزهٔ «پی. اس۱» ـ برقرار است که آثار هنرمندان مختلفی را که از فیلم‌های گدار الهام گرفته‌اند در خود جا داده؟ هم‌زمان فیلم‌های او نیز در «موزهٔ هنرهای مدرن» نمایش داده می‌شود.

طرحی در دست است که از کتاب *پیرمرد و گرگ‌ها* فیلمی ساخته‌شود. به‌عنوان یکی از کارگردانان احتمالی فیلم به گدار زیاد فکرکرده‌ام؛ چراکه گمان می‌کنم او احساسات بسیار عمیقی دربارهٔ نیروی شر دارد. هرچند این ورشکستگی بشریت، فردی ناخالص‌تر و پست‌مدرن‌تر از گدار را می‌طلبد اما به نظرم او می‌تواند از مدرنیسم فعلی‌اش فراتر رود و به چیزی بپیوندد که در «دلقک



1. Holbein
2. Jean-Luc Godard

مست» و آثار مشابه انجام‌داد، و این ارزش‌ها را با سبکی پست‌مدرن ارائه‌کند. اگر بتوانیم با هم کارکنیم موفقیت جالبی خواهدشد.

اوه! پس او یکی از گزینه‌هاست.

مایلم این کار به دست او انجام‌شود. من سال‌ها قبل در *نشریهٔ هنر* مطالبی دربارهٔ گدار نوشتم. از شورمندی و تندوتیزی‌اش، از هنر دورانی و فروبرنده‌اش لذت زیادی می‌برم. گمان می‌کنم در *پیرمرد و گرگ‌ها* نگاهی به شر وجود دارد که در نقاشی‌های [فرانسیس گویا] دیده می‌شود: پیرمرد در افکاری غوطه می‌خورد که در نهایت دریافتم به تصویر گویا از زندگی بشری بسیار نزدیک است. فکر می‌کنم گدار می‌تواند انتخاب مناسبی باشد.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

- Kristeva, Julia; Ayerza, Josefina. *The Old Men and the Laws*. Interview. *Flash Art*. Jan/Feb 1993.

بخشایش
گفت‌وگوی آلیسون رایس با ژولیا کریستوا

پیش‌گفتار

این گفت‌وگو با ژولیا کریستوا که در ۲۵ آوریل ۲۰۰۰ ترتیب داده‌شد بر موضوع بخشایش[۱] تمرکز می‌کند؛ موضوعی که توجه جهانی قابل ملاحظه‌ای یافته‌است.[۱] اخیراً بسیاری از ملت‌های سراسر جهان از برخی گروه‌ها عذرخواهی کرده‌اند؛ از جمله افریقای جنوبی از قربانیان آپارتاید؛ بریتانیا از مردم مائوری[۲]؛ استرالیا از کودکان ربوده‌شدهٔ بومی؛ ایالات‌متحده از سرخپوستان، امریکایی‌های ژاپنی، و امریکایی‌های افریقایی؛ و آلمان از قربانیان هولوکاست. این افزایش بین‌المللی و قابل‌توجه درخواست برای بخشایش به‌خاطر تخلفات و تلاش برای جبران، از چشم فیلسوفان و منتقدان برجستهٔ ادبی پنهان نمانده‌است.

در فرانسه محققان، اهمیت بخشایش را نه‌تنها به‌عنوان مضمونی در



1. forgiveness

۲. بومیان زلاندنو

ادبیات و تاریخ بلکه به‌عنوان چارچوبی انتقادی دریافتند که از طریق آن می‌توانیم به جهان مدرن بنگریم. چنین وقایع گوناگونی همچون اعتراف فرانسه به اعمال شکنجه در الجزایر، و اظهار عذرخواهی بحث‌برانگیز رئیس‌جمهور ایالات‌متحده، بیل کلینتون، در پایان دورهٔ دوم، کمک می‌کنند تا همواره دربارهٔ اینکه بخشایش مبتنی بر چیست، چه‌کسی می‌تواند ببخشد و تحت چه شرایطی بخشایش اتفاق می‌افتد بحث‌هایی درگیرد.

بنابراین، تفاسیر کریستوا درباب بخشایش را می‌توان بخشی از پژوهش معمول این موضوع در فرانسه دانست. اخیراً پل ریکور[1] کتاب *خاطره، تاریخ، فراموشی* را منتشرکرد، اثری دایرةالمعارفی درباب پیوندهای مسئله‌انگیز تاریخ، خاطره و عدالت. او در این کتاب مؤخره‌ای طولانی درباب **pardon difficile** می‌نویسد؛ دشواری آشتی با گذشته. ریکور تلاش می‌کند میان جنایتکار و جنایت، بخشایش و فراموشی[2] تمایزی برقرار کند. در تحلیل او، نباید جنایت را فراموش‌کنیم، بلکه باید فردی را که مرتکب آن شده ببخشیم. این تمایزی است که محققان دیگری همچون کریستوا نیز به‌دقت لحاظ‌کرده‌اند.[۲]

بخشایش (**pardon**) و پشیمانی محور سمینار ژاک دریدا[3] در دانشکدهٔ علوم‌اجتماعی اکول دو هوت از ۱۹۹۷ تا ۲۰۰۰ بود. دریدا تعریفی از بخشایش به دست داده که رواج آن را در کشورهای مسیحی مدنظر قرار می‌دهد، وی به‌ویژه به شمار فزایندهٔ توجیهگری‌های کشورهای بیگانه با سنت یهودی ـ مسیحی توجه نشان‌داده‌است. برخی از تأملات مهم او در این موضوع در قالب مصاحبه‌ای با عنوان **بخشایش و این قرن** در ۱۹۹۹ به‌چاپ‌رسید. واکنش جامعه‌شناس فرانسوی، ادگار مورن[4]، به دریدا



1. Paul Ricoeur
2. forgetting
3. Jacques Derrida
4. Edgar Morin

نقطه‌نظر اخلاقی و عقلانی کاملاً متفاوتی را پیش می‌گذارد.[۳]

کریستوا از برخی اظهارات منتشرشدهٔ دریدا استفاده می‌کند تا دیدگاه خود را بپروراند؛ او در واکنش به چیزی که آن را بینش «آرمان‌گرایانه»ی دریدا می‌داند، تأکید می‌کند که بخشایش را باید به حوزهٔ خصوصی تعامل انسانی محدود کرد. در محدودهٔ اجتماعی جنایتکاران باید به‌خاطر اعمالشان محاکمه و مجازات شوند. اگرچه کریستوا صریحاً به برگزاری گستردهٔ دادگاه‌های عمومی که تلاش می‌کنند با گذشته‌های مسئله‌ساز کنار بیایند نمی‌پردازد، بااین‌حال یقیناً دارد در همین زمینه صحبت می‌کند. او با توجه به هولوکاست روشن می‌کند که جنایتکاران را تنها زمانی می‌توان بخشید که تاوان پس داده، اظهار ندامت کنند و به تغییر خویش و شروعی دوباره تمایل نشان‌دهند.

بخشایش در نقد ادبی کریستوا نقش آشکاری ایفا می‌کند، از مطالعهٔ او دربارهٔ رمان‌های فیودور داستایفسکی در کتابش درباب مالیخولیا در فرهنگ غرب، *خورشید سیاه: افسردگی و مالیخولیا*، گرفته تا تأملات او در موضوع داوری[۱] و زمان در کار جدیدش *هانا آرنت*[۲]. این دو اثر برجسته، که به فاصلهٔ ده‌سال نوشته شده‌اند، از زوایای مختلفی به بخشایش نزدیک می‌شوند. بنابراین، عقاید فعلی کریستوا در این موضوع از طریق آشنایی او با مضامین مسیحی رمان‌های داستایفسکی و سنت یهودی متأثر بر تفکر فلسفی آرنت شکل‌گرفته‌اند و البته گواهی بر دانش کریستوا از روانکاوی و نشانه‌شناسی هم هستند.

کریستوا در مطالعهٔ خود از آثار آرنت درمان روانکاوانه را با کنش بخشایش مقایسه می‌کند. او در این نخستین جلد از آثار سه گانه درباب «نبوغ زنانه» بحث می‌کند که معنابخشیدن فراتر از بی‌معنایی ترومای بیمار



1. judgment
2. *Hannah Arendt*

اندوهناک، به او قدرت می‌دهد تا دوباره متولد شود؛ درست همان‌طور که سوژهٔ بخشیده‌شده زندگی تازه‌ای یافته و پس از بخشایش دوباره آغاز می‌کند. کریستوا در *سرپیچی درونی*، کتابی که در جریان دکترای او در دانشگاه پاریس۵ منتشر شد، بر آن است که بخشایش یک مفهوم روانکاوانه نیست و استدلال می‌کند که تفسیر در واکاوی عملاً موقعیتی ایجاد می‌کند که موجب تسهیل التیام و بخشایش می‌شود. او تأکید می‌کند که کار بر روی مالیخولیا در کتاب *خورشید سیاه* به او کمک‌کرد تا به ارتباط میان این مفهوم یهودی ـ مسیحی و تداوم آن در درمان روانکاوانه پی‌ببرد.[۴] شرح مفصل او در مصاحبه‌ای که در ادامه می‌آید به‌وضوح نشان می‌دهد که به‌سختی می‌توان اهمیت روانکاوی در برداشت او از بخشایش را نادیده گرفت.

اندکی پس از انتشار *خورشید سیاه*، کریستوا مصاحبه با الیویر ابل[۱] فیلسوف را درباب بخشایش (*داستایفسکی*) پذیرفت. این مصاحبه که در آن الیویر مفصلاً از مطالعهٔ کریستوا درباب بخشایش در آثار داستایفسکی نقل‌وقول می‌کند به همراه مقالات و گفت‌وگوهای دیگر با منتقدانی همچون ژان بودریار[۲] در مجموعه‌ای به‌چاپ‌رسید که به مسئلهٔ بخشایش به‌عنوان ابزاری برای غلبه بر دِین[۳] و فراموشی اختصاص‌داشت. پس از این مصاحبه که در ۱۹۹۱ منتشر شد، کریستوا این موضوع را از مواضع مختلف و زوایای متفاوتی بررسی‌کرد، اما تعداد کمی از این شرحیات منتشر شدند. در مصاحبهٔ زیر، من از تفاسیری استفاده‌کردم که کریستوا در دو کنفرانس اخیر مطرح کرده و در آن‌ها به مباحث روشنفکری رایج دربارهٔ بخشایش پاسخ می‌دهد. همچنین دیدگاه او را ـ دربارهٔ موضوعی



1. Olivier Abel
2. Jean Baudrillard
3. debt

که آن را در قطعه‌ای شخصی شرح می‌دهد و به‌عنوان «یادداشت روزانه» در روزنامهٔ فرانسوی *لیبراسیون* منتشر شد ـ نیز ضمیمه کردم؛ این نوشتهٔ تأمل‌برانگیز بر نقش نوشتار و زبان در طلب بخشایش از سوی خود او تمرکز می‌کند. بنابراین، در پرسش‌های خود طی تلاش برای استنتاج دیدگاه منحصربه‌فرد کریستوا درباب بخشایش به منابع منتشرشده یا به‌چاپ‌نرسیده اشاره خواهم‌کرد. او با درآمیختن ایده‌های نظری پیچیده با نمونه‌ها و داستان‌های شخصی به پرسش‌ها پاسخ می‌دهد.

با اینکه این گفت‌وگو به‌استثنای گریزهایی به هولوکاست بر مواضع خاص سیاسی متمرکز نمی‌شود، شرح مفصل کریستوا از مفهوم **par ـ don** برای شماری از دعاوی اخیر حاوی استلزاماتی است. شاید به‌نظربرسد، اصرار او برای محدودکردن بخشایش به حوزهٔ خصوصی با تلاش برای ترتیب‌دادن گونه‌هایی از بخشایش جمعی ناسازگار باشد. اما روشن است که برای مثال، اهداف انجمن حقیقت و آشتی افریقای جنوبی با برداشت کریستوا از بخشایش هم‌خوانی دارد. بازگویی‌های قربانیان و عاملان جنایت که جزء گریزناپذیر تلاش برای آشتی است، نه صرفاً در مورد آفریقای جنوبی بلکه در مورد کشورهای امریکایی مانند شیلی و آرژانتین، این بیان کریستوا را منعکس می‌کند که سخن‌گفتن از تروما برای بخشایش ضروری است. او قویاً بر پذیرش مسئولیت و جبران‌کردن تأکید می‌کند. او به خلق روایتی اعتقاد دارد که گذشته را محو نمی‌کند بلکه آن را پشت‌سر می‌گذارد و به سوژه اجازه می‌دهد از نو شروع‌کند؛ چیزی که هدف نهایی بخشایش و گواه اثربخشی آن است.

خلق روایت، برگرداندن[1] تجربه به کلمات، فرآیندی مداوم است. برای کریستوا بخشایش، چیزی بیش از اتفاقی ساده است. شیوه‌ای برای زیستن



1. translating

در جهان و درک آن، که رشد مداوم و احیای دائمی را ترویج می‌کند. درک دیگری از عقلانی‌سازی و منطق تک‌آوایی فراتر می‌رود و فعل نکوهیده را به‌صورتی تفسیر می‌کند که به مرتکب آن این توان را می‌دهد که در آینده به شکلی متفاوت رفتارکند. با این‌همه، بخشایش، منحصر به روابط با دیگران نیست. شاید مهم‌ترین شکل آن بخشایش خویش باشد که اجازهٔ نوزایی شخصی و پیشرفتی خوش‌بینانه به‌سوی افق‌هایی جدید را می‌دهد.

آلیسون رایس
دانشگاه کالیفرنیا، لس‌آنجلس

بخشایش

آلیسون رایس: در مقاله‌ای که به تاریخ اول و دوم ژانویهٔ ۲۰۰۰ در *لیبراسیون* منتشر شد، این تعریف را از بخشایش به‌دست‌دادید: «معنابخشی ورای بی‌معنایی.» آیا بخشایش همواره واجد نسبتی معنایی است؟ آیا عمل بخشایش است که غیاب معنا را مشخص می‌کند؟ نقش ادراک[1] در بخشایش چیست؟ آیا می‌توان بدون فهم، کسی را بخشید؟

ژولیا کریستوا: تعریفی که ارائه‌دادم منحصراً به خودم تعلق‌دارد و مستلزم منظورکردن معنای واژهٔ «بخشایش» مطابق با فعالیت من به‌عنوان یک روانکاو است. برای اینکه از خاستگاه آن آغازکنیم، باید به یاد بیاوریم که در دین ــ زیرا این واژه از دیدگاهی ریشه می‌گیرد که اساساً دینی است ــ بخشایش را همان تعلیق داوری[2] می‌دانند. عملی که از طریق آن، فرد، داوری‌کردن را منع کرده و زمان



1. comprehension
2. Suspension of judgment

را که به‌سوی انتقام پیش می‌رود متوقف می‌کند و اجازه می‌دهد شخصی که مرتکب عملی نکوهیده شده از نو شروع‌کند و زندگی و کار دیگری درپیش‌گیرد. طبق نظر هانا آرنت، عمل بخشایش عمل نسبتاً جدیدی است. او ـ به شیوه‌ای عمیق ـ بر این موضوع تمرکز کرده و اظهار می‌کند که این کردار برای یونانیان ناشناخته بود.[۵] نمونهٔ خاصی از آن را می‌توان در میان رومی‌ها مشاهده‌کرد که مثلاً زندگی اسیران را به آنها می‌بخشیدند اما این عمل در جهان غرب، با یهودیت، که در آن ایدهٔ **kippur** را می‌یابیم، و با مسیحیت ظاهر شد. در این دو دین، مسئلهٔ اساسی مربوط به شناختن کسی است که می‌بخشاید. آیا تنها خدا شایستگی متوقف‌کردن زمان، تعلیق داوری، و اجازه‌دادن برای شروع دوباره را دارد یا انسان‌ها هم می‌توانند؟ به نظر می‌رسد هانا آرنت به نقطه‌نظر مسیحی اهمیت زیادی می‌دهد، دیدگاهی که بر مسئولیت‌پذیری سوژه تأکید می‌کند که باید با بخشیدن دیگران و بخشیدن خویش پیش از مداخلهٔ خدا از نو شروع‌کند. می‌توانیم به‌تفصیل دربارهٔ این عمل دینی و گسترش آن توضیح‌دهیم، اما از منظر تجربهٔ خودم می‌خواهم دو چیز را بگویم. اولاً بخشایش از نظر من، عمل نکوهیده یا قابلیت مجازات را پاک نمی‌کند، بلکه وحشتناکی عمل و گناه را به حساب آورده و می‌فهمد. اما از آنجا که بخشایش باعث محوشدن نمی‌شود، مسئله‌ای است مربوط به گوش‌سپردن به درخواست سوژه‌ای که در طلب بخشایش است و زمانی که این درخواست شنیده‌شد، خواستار مجوز شروعی دوباره، تولدی دوباره است.

این تجدیدحیات چگونه اتفاق می‌افتد؟ طبق فهم من، تنها یک

امکان وجود دارد و آن تفسیرکردن عمل است. آیا تفسیر عملِ سزاوار سرزنش، قبیح، وحشتناک و آلوده، به معنای فهم عمل نیز هست؟ هم بله و هم نه. این فهمیدن از جنس عقلانی‌سازی نیست. اما همانندسازی[۱] جزیی و موقتی با فاعل عمل و خود عمل را می‌طلبد. چیزی که به انتقال متقابل[۲] از سوی روانکاو برای فهم انگیزه‌های عمیق اشاره‌دارد، هم عقلانی و هم غیرعقلانی، هم قابل‌درک و هم غیرقابل‌درک، انگیزه‌هایی که سوژهٔ عمل از آن بی‌خبر است. این همانندسازی عاطفی مهم است. تفسیرِ ارائه‌شده لزوماً بازسازی عقلانی چیزی که اتفاق افتاده نیست و صرفاً می‌تواند جابه‌جایی استعاری یا درافکنی[۳]‌ای باشد که همراهی کسی که خواستار بخشایش است، خواست او برای تغییر را آشکار می‌کند. به این معنا، قبلاً نمونه‌هایی از تعبیر رؤیاها را بیان‌کردم. یکی از این تفسیرها مربوط به بیمار افسرده‌ای است که نمی‌توانست دربارهٔ منشأ عمیق افسردگی‌اش صحبت‌کند: پرخاشگری شدید نسبت به مادرش. او از دادگاهی حرف‌زد که اتفاقاً برای کلاوس باربی[۴] تشکیل شده‌بود، دادگاهی که وی در آن حضور داشت و من قاضی آن بودم. همان موقع به من گفت که خودش در خواب حضور نداشته، که چندان علاقه‌ای به آن نداشته. او جای دیگری بود. «جای دیگر»ی که او از آن آمده‌بود ایتالیا است؛ خب، من با توجه به کلمهٔ باربی شکنجه‌گر[۵]، به او گفتم:



1. identification
2. countertransfer
3. interjection
۴. جنایتکار جنگی، از اعضای گشتاپو
5. *tortionnaire*

“torse-io-naître/pas naître”، “torsionnaître”.[۱][۶]

او تفسیر من را به‌منزلهٔ بخشایش، به‌منزلهٔ معنایی برای رنج خود تلقی‌کرد. بنابراین می‌بینید که این تفسیر همان فهم به معنای «عقلانی‌سازی» رنج او نیست، بلکه صرفاً به معنای همراهی او و ارائهٔ نشانه‌ای برای فراتررفتن است. در شکستن واژهٔ «شکنجه‌گر» من به یاد رنجی افتادم که از آن حرف می‌زد؛ به یاد اینکه کودک معلولی بود که نمی‌توانست راه‌برود و پس از یک عمل جراحی بدنش در گچ بود. بدن او در حالت ثابتی نگه داشته شده‌بود که او را از بدن مادرش جدا می‌کرد و این او را شکنجه می‌داد. در عبارت **torse ـ io ـ naître** کلمهٔ **io** به ضمیر «من» بر می‌گردد؛ ضمیری که او نمی‌تواند آن را بیان‌کند. این، شکل دیگری از رنج‌کشیدن بود زیرا او از سوی مادری فلج شده‌بود که برایش هر کاری می‌کرد بر او سلطه داشت و به شکلی خاص، حتی اگر کار خوبی هم انجام می‌داد، او را «شکنجه می‌داد.» و مفهوم متولدشدن (naître) با گلایه‌اش از نازایی، ناتوانی‌اش برای حامله‌شدن، پیوند خورده‌بود.

بنابراین می‌بینید که این، مسئلهٔ تفسیر است که رنج را گرفته و راه آن را به چیزی دیگر، به فراروی باز می‌کند. به نظر می‌رسد واژهٔ «فهم» با توجه به این داستان، این روایت که به شیوه‌ای استعاری بیان‌کردم و این شرح کوتاهی که به‌رغم بازی با کلمات راهی به‌دست داده تا به رنج او پی‌ببریم، تقلیلگر باشد. در این مسیر به او نشان‌دادم



۱. تن ـ من ـ متولد شدن/متولد نشدن: **torse** و **naître** فرانسوی هستند، به ترتیب به معنای تن (نیم‌تنه، قفسهٔ سینه) و متولد شدن. **Io** ایتالیایی است به معنای من؛ با ترکیب این سه واژه به **torsionnaître** می‌رسیم که شبیه **tortionnaire** فرانسوی است به معنای شکنجه‌گر.

که می‌توانم با او سهیم باشم، در شکنجه‌ای که ابژهٔ آن بود و البته شکنجه‌ای که می‌خواست آن را به مادرش تحمیل‌کند. او در این مورد، نه منفعل، بلکه فعال بود اما نمی‌توانست آن را بیان‌کند. با همراه‌شدن با او در این پرخاشگری، با سهیم‌شدن با او، راهی برایش بازکردم تا میل فعلی‌اش را که تا این لحظه پنهان مانده‌بود ببیند: میلش به مادرشدن. اتفاقاً گویا بعدها حامله هم شد. به این دلیل می‌گویم تفسیر، همان تجربهٔ «معنا دادن» است، با فهم اینکه «معنا[۱]» چیزی متفاوت با «دلالت[۲]» است. واژهٔ «دلالت» را در مورد عقلانیت و همهٔ چیزهایی به کار می‌برم که واجد معنایی تک‌آوایی[۳] در سطح خودآگاه باشد. و «معنا» را در مورد لحن‌ها، استعاره‌ها، عواطف و کل دامنهٔ زندگی روانی استفاده می‌کنم که روانکاو با آن کار می‌کند و البته خود را در آثار هنری نیز نشان می‌دهد؛ دامنه‌ای که خود را با علایم «نشانه‌ای» معنادار متمایز می‌کند نه عقلانی‌سازی جزم‌اندیشانه.

> شما در کنفرانسی درباب مالیخولیا مقاله‌ای ارائه‌کردید که در آن گفته‌بودید: «امر نابخشودنی در حوزهٔ اجتماعی وجوددارد.» برایم سؤال بود که منظورتان از «امر نابخشودنی» چیست. همچنین به مسئله‌ای در کنفرانس اخیر یونسکو اشاره‌کردید که در آن گفته‌بودید گسترهٔ بخشایش، گسترهٔ اجتماعی نیست.[۷]

این بحثی است که من به شکلی بسیار مختصر و با فاصله از آثار ژاک دریدا مطرح‌کردم ـ زیرا به اندازهٔ او این موضوع را باز نکردم. براساس برداشت من، دریدا در برخی از بخش‌های منتشرشدهٔ



1. meaning
2. signification
3. univocal

سمینارش در باب بخشایش اظهار می‌کند که اگر این تصویر از بخشایش و انجام آن را بپذیریم، باید امر نابخشودنی را ببخشیم؛ وگرنه، بخشایش معنایی ندارد.[۸] فکر می‌کنم این موضع رادیکال را باید پذیرفت، اما تنها در نوعی قلمرو محصور در درون حوزهٔ عمومی که تنها می‌تواند همان حوزهٔ خصوصی باشد. این صرفاً در خلوت شخصی مطلق عملی است؛ به‌ویژه در خلوت درمان روانکاوانه. می‌توان تصورکرد که امر نابخشودني را به‌صورتی که در مثالم نشان‌دادم بخشید، نه با محوکردن، بلکه در قالب تشخیص رنج، جنایت و امکان شروع مجدد. این در روانکاوی ممکن است ــ حتی در مورد جنایت‌های وحشتناکی مانند قتل یا کودک‌آزاری ــ زیرا جایگاهی است که در آن کسانی که چنین تجربیاتی داشته‌اند امکانی برای تغییر نشان می‌دهند، اگرچه گاهی موقتی و کاذب. بنابراین می‌توانیم در این حرکت به‌سوی دگرگونی و تجدید حیات با آن‌ها همراه شویم.

در مقابل، فکر می‌کنم فضای اجتماعی ــ شاید در این زمینه کاملاً آرنتی باشم ــ حوزهٔ داوری است و جامعه نمی‌تواند خود را حفظ‌کند مگر اینکه برای خود قوانینی وضع‌کند که تخطی از آن‌ها ناممکن باشد؛ زیرا جامعه مبتنی بر قانون و مجازات است. البته می‌توانیم مجازات‌ها را تغییردهیم و با همراه‌کردن مجازات زندان با درمان روانکاوانه، راهشان را به درمان بازکنیم. بنابراین می‌توانیم به حوزهٔ شخصی‌ای که از آن صحبت‌کردم، به‌ویژه روانکاوی، وارد شویم اما این نظر که فضای اجتماعی از همان ابتدا حوزهٔ داوری و مجازات را از خود سلب‌کند به‌نظرم غیرقابل‌تحمل است، چراکه راه را برای انواع

تخلفات نژادی، جنسی و موارد دیگر باز می‌کند. بینش دریدا بی‌نهایت بلندنظرانه است؛ آرمانشهری کوچک و وجود انسان‌های بی‌نهایت انعطاف‌پذیر و کاملی را فرض می‌گیرد که متأسفانه وجود ندارند. با این‌همه، فکر می‌کنم او امکان آرمانشهری را می‌گشاید که نباید بسته‌شود. آیا می‌توان جنایتکارانی مانند باربی و پینوشه را بدون حکم و مجازات بخشید؟

طبق چیزی که من خوانده‌ام و فهمیده‌ام، نوعی خوشبینی در کار است؛ یعنی بخشیدن فرد، به معنای دیدن خطا و شرطبندی روی آینده، روی تجدید حیات است.

این مشکل بزرگی است که من در سخنراني یونسکو به آن پرداختم. فردی از من پرسید: «آیا شما فردی خوشبین هستید یا بدبین؟» درواقع، من دچار خوشبینی ساده‌انگارانه نیستم. من معتقدم همگی ما، به‌ویژه در روانکاوی و زمانی که مشغول کار هنری هستیم، می‌دانیم که تا چه حد موجود انسانی با ویرانگری و خشونت پیش می‌رود. بدترین وحشت‌ها تنها به گذشته تعلق ندارند و هنوز هم امکان‌پذیرند. اما اگر کار درمان را تقبل‌کنیم، بر روی نیروهای خیر شرطبندی کرده‌ایم. من به‌هیچ‌وجه فردی معتقد یا عرفانی، و یا کسی که به نظام ارزشی خاصی وفادار باشد نیستم. بلکه از کسانی‌ام که ذهنی پرسشگر دارند. اما اگر بنا باشد در این پرسش موضعی اتخاذکنم ــحتی اگر موقتی ــاین موضع، شرطبندي بر روی خیر خواهدبود. بگذارید بگویم من به خیر اعتقاد دارم و از نظر من بشریت کمال‌پذیر است.

اما آیا دشوار نیست که عملی همچون هولوکاست یا اتفاقی با همان

جدیت را ببخشیم، بدون اینکه به هر صورتی، به معنایی خاص، مانع دوباره اتفاق‌افتادن آن بشویم؟ چگونه می‌توان بدون زدودن سنگینی و وخامت چنین واقعه‌ای آن را بخشید؟

موضوع بر سر «بخشیدن هولوکاست» در حوزهٔ اجتماعی نیست. باز هم می‌گویم که اگر داوری‌ای در کار باشد، جنایتکار باید مجازات شود. یک گفتمان[1] عمومی وجود دارد که باید به‌عنوان گفتمان محکومیت، گفتمان تسویهٔ حساب تداوم‌یابد. ما به‌صورت فردی می‌توانیم کسانی را که طالب بخشش هستند ببخشیم. شخصی را تصورکنید که در سن بیست‌سالگی به عضویت حزب نازی درآمده و در اردوگاه مرتکب اعمال وحشتناکی می‌شود. او چهل یا پنجاه‌ساله می‌شود، مسیر خاصی را در زندگی طی کرده، و با آگاهی از خوفناکی جنایتش، می‌خواهد حرف‌بزند، می‌خواهد متحول شود. من به او می‌گویم اعمالش مورد داوری قرار خواهدگرفت و مجازات خواهدشد و اینکه باید توضیح‌دهد و به شکل‌های مختلف تاوان پس‌دهد. اما این را هم می‌گویم که به او اجازه داده می‌شود ــ و بخشایش در اینجا وارد می‌شود ــ خود را تغییردهد و از این لکهٔ ننگ رها شود. او اجازه می‌یابد تا از نو شروع‌کند نه اینکه فراموش‌کند.

و اگر ندامتی[2] نباشد؟ اگر افسوسی نباشد؟

در آن صورت بخشایشی در کار نخواهدبود. باز هم ممکن است چندان مسیحی نباشم. کسانی که فارغ از پشیمانی و ندامت به بخشایش مطلق اهمیت می‌دهند، در پارسایی به سر می‌برند؛ سخاوتی



1. discourse
2. repentance

که جذاب و بسیار بلندنظرانه است اما آنها تعهد و التزام را نادیده می‌گیرند. اگر التزامی باشد لزوم حفظ شمار خاصی از ممنوعیت‌ها و مرزها نیز ایجاد می‌شود که عمل داوری باید آنها را تقویت‌کند. و نیز حکم نباید همانند جنایت باشد. به نظر من شیوه‌ای که هنوز در ایالات‌متحده اعمال می‌شود و جنایتکار با ابزارهایی مشابه آلات جنایت مجازات می‌شود، قابل‌پذیرش نیست.

چیزی که به‌هرحال ممکن هم نیست. حتی اگر آنها مردی را که بیست‌نفر را کشته بکشند، باز هم اصلاً با هم برابر نیست.

اصلاً برابر نیست، و به‌ویژه برخلاف آنچه بسیاری از طرفداران کیفر مرگ ادعا می‌کنند، بازدارنده هم نیست. زیرا جنایتکاری که در وضعیت سادیستی غیرقابل‌کنترل است، هرچه بیشتر به مرگ تهدید شود، بیشتر تحریک شده و بیشتر می‌کشد.

و این پایان، او را به یک قهرمان بدل می‌کند.

به یک قهرمان تبدیل می‌کند و بیشتر تحریکش می‌کند.

من دربارهٔ بخشایش فردی، یا عمل بخشیدن خود، سؤالی دارم. در مصاحبه‌ای که با عنوان *داستایفسکی، شاعر بخشایش* به‌چاپ‌رسید شما بر اهمیت گوش‌سپردن تفسیری در روانکاوی و نوشتار تأکید کردید: «ظاهراً در عمل نوشتار، استماع تفسیری مشابهی به‌نحوی ضمنی و تصویری، وجوددارد. روانکاو آن را در موقعیت روانکاوانه بر عهده می‌گیرد. به‌هرشکل، این پویایی باعث عمل تفسیر می‌شود: من با نیروگرفتن از این بخشایش (معنادادن ورای بی‌معنایی) تاروپود داستان خود را از نو می‌بافم، من شرایط آخرین تجدیدحیاتم را مهیا می‌کنم.» (داستایفسکی، ۸۷) برای بخشایش خود، آیا ضروری است که یک دیگری مستمع در واکاوی یا نوشتار وجود داشته‌باشد؟ آیا چیزی چون بخشایش فردی که شخصی و درونی

است هم حضور دیگری را می‌طلبد؟

می‌خواهم نشان‌دهم که هم شباهت‌هایی هست و هم تفاوت‌هایی. اجازه‌دهید ابتدا از شباهت‌های میان استماع روانکاوانه و عمل زیبایی‌شناختی صحبت‌کنیم. در هر دو مورد، مسئله بر سر بازگشتن به موقعیت تروما، چیزی فاقد معنا و به نظر بیان‌ناشدنی و نمادین‌سازی آن است. این نمادین‌سازی در تجربهٔ روانکاوانه و تجربهٔ زیبایی‌شناختی تفاوت‌دارد. در تجربهٔ روانکاوانه، مهم‌تر از هر چیز حضور دیگری، روانکاو است؛ حتی اگر او یک ناشخص[1] در نظر گرفته‌شود، با این‌همه، اقتدار، دانش، قانون و مصداق پدرانه یا مادرانه‌ای را نشان می‌دهد که باید با آن درگیر شد. در تجربهٔ زیبایی‌شناختی، این غیریت[2] به شکل بی‌واسطه حضور ندارد. اگر من رمانی بنویسم و آن را به پدرومادرم یا محضر عمومی تقدیم‌کنم، تنها نیستم اما در ارتباطی شنیداری همچون رابطهٔ درمان روانکاوانه هم به سر نمی‌برم. در جریان نوشتن، من تنها هستم. بااین‌حال، افقی وجود دارد، چیزی به‌منزلهٔ دیگری، **دیگری** بزرگ، که البته نیروی مداخله ندارد. در عمل زیبایی‌شناختی، من با رمزگان‌های فرهنگی مواجهم، به شکلی که سعی می‌کنم آن‌ها را **مانند** بودلر یا **برخلاف** کولت یا **مشابه** جویس یا **در مقابل** باتای به متن درآورم. همواره بینامتنی وجود دارد که نوعی «هماوردی» با سنت است، هماوردی با اکنون، که مرا به تولید ابژه‌ای وامی‌دارد که آن را در رسانه‌ها یا بازار عرضه می‌کنم. از آنجا که، در فعالیت روانکاوانه این دغدغه وجود ندارد، چیزی بسیار شخصی‌تر و



1. nonperson
2. alterity

بی‌پیرایه خود را به آن عرضه می‌کند. گذشته از این تفاوت‌ها، در مورد امر بیان‌ناپذیر، تروما، تصرفی شخصی وجود دارد و این تصرف با امر ناممکن و با شکافتگی درون فرد سازگاری دارد. این سازگاری که آن را **par-don** می‌نامم[۹] هرگز قطعی و کامل نیست. اگر کامل باشد به این معناست که واکاوی متوقف شده‌است، و نباید در پی چیز دیگری باشم؛ متأسفانه، برخی در این مقطع متوقف می‌شوند. اما در همین استمرار، در مداومت عمل بی‌پایانِ نامیدن و نمادین‌سازی است که بخشایش در معنایی ناتمام و دائمی اتفاق می‌افتد.

بنابراین، بخشایشِ یک‌بار و برای همیشه وجود ندارد؟

نه، زیرا یک‌بار و برای همیشه به معنای محوشدن است نه تجدید حیات که نامحدود است. برداشت من از بخشایش، مستلزم تصور انسان به‌مثابهٔ سوبژکتیویته‌ای است که در خلق مداوم باشد؛ ما هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسیم. حتی اگر شما دکترا بگیرید یا برندهٔ جایزهٔ نوبل شوید، نباید آنجا متوقف شوید. هر محتوای مثبتی که به شما داده‌اند یا خودتان آن را تولیدکرده‌اید نه پایان راه، بلکه باید یک آغاز باشد؛ یعنی می‌بایست نقطهٔ عطفی در تجدید حیات دائمی شما باشد. این یک مراد، یک هدف است. هیچ‌کس به آنجا نمی‌رسد؛ نمی‌توانیم آن را متحقق کنیم اما خوب است که آن را به‌عنوان یک افق داشته‌باشیم.

تصورکنید یک قربانی می‌خواهد خود را ابرازکند. او می‌تواند از تجربهٔ خود صحبت‌کند اما پیشرفتی نمی‌کند. او همین‌طور از یک چیز حرف می‌زند بدون اینکه موضوع را تغییردهد و سراغ چیز

دیگری برود. و این مرا می‌ترساند زیرا قربانیانی را می‌شناسم که همواره دربارهٔ تجربهٔ خود حرف می‌زنند.

نمی‌خواستم از این نوع تداوم تروما صحبت‌کنم، بلکه منظورم ترک‌کردن صحنهٔ جنایت و ایجاد مناسبات جدید است. قربانی‌ای که شما از او صحبت می‌کنید هنوز در همان تروما به سر می‌برد.

او گرفتار دُوْر می‌شود.

او گرفتار دُوْر می‌شود، چون چیزی تغییر نکرده‌است. حالت ایدئال این است که او بتواند پس از این داغ، این وحشت، هنگامی که مجرم را بخشیده‌است، وارد ارتباطی متفاوت با رابطهٔ تروماتیکی که درگیر آن بود شود. مفروض این ایدئال این است که او رنج خود را تجربه کرده و وارد پروبلماتیک خود مجرم شده‌است؛ پروبلماتیک تروماتیسم[1] و خشونت او. او دیگر از چشم قربانی به آن نمی‌نگرد، زیرا می‌تواند وارد جریان پویای کسی شود که قربانی وی است. البته اگر خود را در موقعیت پروبلماتیک هولوکاست قراردهیم، به عقیدهٔ من این در سطح جمعی ناممکن است.

شما دربارهٔ نازمانمندی[2] نظرات مختلفی داده‌اید، مضمونی که در تحلیلتان از هانا آرنت و نیز *خورشید سیاه* دیده می‌شود. برای مثال، در *خورشید سیاه* اظهارکرده‌اید که: «بخشایش غیرتاریخی است. بخشایش زنجیرهٔ علت و معلول، جنایت و مجازات را از هم می‌گسلد و زمان کنش را به تعویق می‌اندازد.» (ص ۲۰۰) اگر بخشایش خود، از زمانمندی می‌گریزد، آیا با این‌همه، گاهشماری بخشایش هم وجوددارد؟ آیا می‌شود برای بخشیدن خیلی دیر



1. traumatism
2. atemporality

باشد؟ آیا کسی می‌تواند از پیش ببخشد؟ آیا «بخشایش قبلی» همان «امید»ی است که می‌توان در تحلیل شما از فلسفهٔ سیاسی هانا آرنت پیداکرد؟

به این دلیل بر روی پدیدهٔ نازمانمندی بخشایش تأکید می‌کنم که به ما کمک می‌کند بفهمیم چرا بخشایش نمی‌تواند خود را در قلمرو اجتماعی جا بیندازد. فضای اجتماعی حوزهٔ تاریخ است؛ گذشته، حال و آینده‌ای وجود دارد. در این گستره، بخشایش صرفاً باید در ادامهٔ داوری و محکومیت باشد و نمی‌تواند از همان زمانی که خطی‌بودگی تاریخی را نشان می‌دهد جدا شود. از سویی دیگر، آیا زمان تقطیع[1]، این لحظهٔ خارج از زمان که بخشایش است، می‌تواند گاهشمار خودش را داشته‌باشد؟ پاسخ مثبت است. اجازه‌دهید به مثال آن بیمار برگردیم. وقتی می‌توانم او را در رنجش همراهی کنم که به جایی برسم که کاملاً از داستان او اشباع شده‌باشم؛ من او را نه از نظر عقلانی، بلکه از حیث عاطفی می‌فهمم و این زمان می‌برد. هم زمان خطی وجود دارد و هم زمان منقطع، اما زمان خطی هم در پی‌گرَفتن موضوع نقشی برعهده‌دارد. او باید یک دورهٔ زمانی، به‌ویژه دورهٔ مشاجرات روزانه با مادرش و شکایت از نازایی را هم پشت‌سر بگذارد تا از آن‌ها فراتر رود؛ زمان به تروما مهلت بلوغ می‌دهد. این بخشایش نمی‌تواند بدون دورهٔ مشخص رنج و افول آن از پی لحظهٔ اشباع‌شدن با تروما و زمان دیگری اتفاق‌بیفتد.

آیا بخشایش می‌تواند پیشاپیش اتفاق‌بیفتد؟ زمان امید[2] با زمان بخشایش تفاوت دارد. آیا می‌توانند به هم مرتبط شوند؟ این پرسش



1. scansion
2. promise

مستلزم تأمل است. به نظر می‌رسد، زمان امید چیزی متفاوت با زمان بُریدن پیوندهای پیشین است زیرا پیوندها قابل‌تجدیدند. و این امید این حقیقت را در نظر می‌گیرد که من می‌توانم ببخشم اما بخشایش را پیشاپیش اصل قرار نمی‌دهد؛ پیش از آغاز زمان. یهودیت ـ مسیحیت ایدهٔ زمان تاریخی را به ما داده‌اند. این زمان یک استمرار، یک خطی‌بودگی را فرض می‌گیرد که در آن برش‌هایی ایجاد می‌کنیم: امید یا بخشایش.

در مقابل، مثلاً تجربیاتی همچون بودیسم و اشکال خاصی از تائوییسم، زمان را به حالت تعلیق در می‌آورند و بنابراین، مسئلهٔ بخشایش مطرح نمی‌شود چون قضاوتی صورت نمی‌گیرد. مگر اینکه فرض‌کنیم بخشایش همواره از پیش آنجا است. این امر، حالاتی از آمیزش با طبیعت ایجاد می‌کند، تجربیات حسی شدیدی که سوبژکتیو یا جمعی هستند. نقطهٔ ضعف این رویکرد این است که زمان تاریخی به تعلیق در می‌آید. یا زمانی که خود را متجلی می‌کند، در قالب تضادهایی بزرگ ظاهر می‌شود. برای مثال، در تاریخ چینی، تاریخ جایی است که انقلاب‌ها و شکست‌های بزرگ اتفاق‌بیفتد. با مفهوم زمان خطی که با امید و بخشایش احیا می‌شود، شاید ما واجد امکان دست‌یافتن به خطی‌بودگی و اصلاح آن با انقطاع‌ها و فرافکنی‌ها باشیم، اما شاید نه این‌گونه که بخشایش را پیشاپیش مبنا قراردهیم، که در این‌صورت گاهشماری[1] را محو می‌کند. این دیالکتیک خاصی است که خود را میان زمان خطی، از یک طرف، و امید و بخشایش از طرفی دیگر، به آخر می‌رساند. این



1. chronology

دو امر اخیر، خطی‌بودگی را از سویهٔ وسواس‌گونه و اجراگرانهٔ[1] بیش‌ازحد می‌رهانند، مشروط بر اینکه با میانه‌روی و اعتدال انجام‌شده و از گاهشماری فاصله نگیرند.

امروز شاهد ازدیاد درخواست بخشایش هستیم. هر کجا، در ایالات‌متحده و حتی در کشورهایی که این سنت یهودی ـ مسیحی غلبه ندارد، شاهد استفاده از زبان ابراهیمی برای درخواست بخشایش هستیم. گمان می‌کنم بخشایش در خطر تبدیل‌شدن به چیزی پیش‌پاافتاده، متعارف و کاملاً فاقد معنا باشد.

نوعی تورم در این کلمه وجود دارد. به همین دلیل من از مثال تجربهٔ روانکاوانه استفاده‌کردم؛ جایی که می‌توانید اصالت درخواست را بررسی کنید. امکان‌دارد افرادی برای واکاوی بیایند و همهٔ وقت‌شان را صرف چیزی متفاوت از واکاوی کنند. در این مورد، تفسیرهایی که به دست می‌دهید همچون تفسیرهایی برای شروع مجدد فهمیده نخواهندشد. بنابراین من خود را در موضعی قرار می‌دهم که در آن درخواست بخشایش به انگیزشی متفاوت، به میلی فردی برای دگرگونی، دلالت می‌کند.

بنابراین، عشق در روانکاوی بسیار مهم است.

البته. مراحلی که شخص طالب روانکاوی آن‌را پشت‌سر می‌گذارد نشان می‌دهند که او وارد کنش عشق‌ورزی شده‌است. بنابراین دگرگونی در جریان است.

و آیا برای بخشایش عشق ضروری است؟ آیا این دو با هم پیش



1. performative

می‌روند؟

معتقدم بخشایش نمی‌تواند اتفاق‌بیفتد مگر اینکه در پیوند با عشق باشد. برای اینکه من بیمارم را درک‌کنم شکل خاصی از عشق لازم است. این عشق، ایدئال‌پردازانه نیست، بلکه همراهی معشوق[1] در تروماتیسم‌ها و وضعیت‌های واهشتگی اوست. البته این نوعی همراهی است برای بیرون‌آوردن او از این وضعیت. در نهایت، تصور می‌کنم عشق همان شرطبندی روی تجدید حیات است. امکان آن هست که این شخص دوباره متولد شود. این خوش‌بینی از کجا می‌آید؟ وقتی مشغول واکاوی هستم، می‌بینم بیمار تلاش می‌کند تا با من ارتباط برقرار کند، حرف‌هایم را بفهمد و سپس با دیگران رابطه برقرار کند. با این‌همه، گاهی اوقات تمایلی به انجام‌دادن هیچ کاری نیست. در این مورد، بهتر است که از تلاش دست‌بکشیم.

در *بینوایان* ویکتور هوگو[2] بخش معروفی هست که در آن ژان وال‌ژان دزدی می‌کند و میزبانش او را محکوم نمی‌کند. به نظر می‌رسد این عمل لطف، بخشایش، و گذشت به او فرصت می‌دهد تا خود را تغییردهد.

بله.

او شهردار شهر شده و به شخصیتی آبرومند بدل می‌شود. آیا این نمونه‌ای از شرطبندی بر روی امکان دوباره آغازکردن است؟

گفته شده که روانکاوی ادامهٔ اعتراف است، تداوم اعتقاد دینی در فرد. شباهت‌های قابل‌قبولی وجود دارد، مشروط به اینکه قید کنیم



1. Loved subject
2. Victor Hugo

شرط‌بندی‌ای که برگشتی نداشته‌باشد ما را راضی نمی‌کند. روانکاو تلاش می‌کند سوژه را در تصاحب انگیزه‌هایی که به جنایت یا تروما منجر شده‌اند همراهی کند. درست همان‌طور که گفته شده فلسفه الهیات سفید است زیرا منطق را حفظ می‌کند و خدا را نه، و من می‌گویم روانکاوی نوعی یهودیت ـ مسیحیت تغییریافته‌است، زیرا انگیزه‌ها و امیال را به الهیات اضافه کرده‌است. اینکه به ژان وال‌ژان اجازه‌دهیم بفهمد چرا مرتکب این عمل شده، به این معناست که بگذاریم او براساس انگیزه‌ها و انفعالاتش رفتارکند، اما بدون ارتکاب جرم. این، همراهی عمیق‌تر و پیچیده‌تری است که غنای دستگاه[1] روانی را در نظر می‌گیرد.

از آنجا که گاهی بخشایش با درنظرگرفتن همهٔ این انگیزش‌ها، همهٔ جنبه‌هایی که فی‌نفسه دلالتی ندارند اما واجد «معنایی» ژرف‌ترند، از عقل و استدلال می‌گریزد، آیا می‌توان گفت که ادبیات بهترین وسیله برای بیان بخشایش است؟ زیرا ادبیات از استعاره، تمثیل، حکایت‌های کوتاه، و حتی شعر استفاده می‌کند که ممکن است از «دلالت[2]»، بنا به برداشت شما از این واژه، طفره‌رود؟

من تجربهٔ روانکاوانه را به تجربهٔ زیبایی‌شناختی تشبیه‌کرده‌ام، اما نمی‌گویم ادبیات بهترین ابزار است زیرا به‌رغم همهٔ ابزارهای غنی‌اش برای تصویرکردن تجربهٔ بشری به‌نحوی چندآوایی، تجربهٔ ادبی به خود رضامندی و ایدئال‌سازی می‌انجامد؛ تجربهٔ ادبی به شکلی خودپسندانه تروما را تکرار می‌کند، بدون اینکه ذره‌ای از آن فراتر رود. در این مورد، امکانی برای بخشایش یا تجدید حیات نیست.



1. apparatus
2. signification

در خاتمه، دربارهٔ نوشتار و ترجمه سؤالی دارم. شما در بخشی از فصل مربوط به داستایفسکی در *خورشید سیاه* با عنوان «نوشتار: بخشایش غیراخلاقی» بر هم‌ارزی نوشتار و بخشایش تأکید کردید: «نوشتار سبب می‌شود که عاطفه[1]، همان‌طور که آکویناس هم می‌گوید، به تأثیر[2]، به **عمل ناب** بلغزد. نوشتار عواطف را انتقال می‌دهد و آن‌ها را سرکوب نمی‌کند، برایشان غایتی والایشی مهیا می‌کند و آن‌ها را به یک دیگری در پیوندی سه‌گانه، تصویری، و نمادین جایگشت می‌دهد. از آنجا که نوشتار همان بخشایش است، استحاله[3]، جایگشت[4]، ترجمه نیز هست.» (۲۱۷)

حتی اگر داستان نویسنده به دور گرفتار شود، باز هم نوشتار راهی برای غلبه بر تروما، بخشیدن خود یا دیگری و ترجمه‌کردن آن برای فردی دیگر است. این امر، از طریق به‌اشتراک‌گذاردن موجب فاصله‌گرفتن از صحنهٔ جنایت می‌شود.

شما در «نشریهٔ هفتگی» خود که در ابتدای این سال تقویمی در *لیبراسیون* منتشر شد دربارهٔ نوشتار خودتان اظهار کرده‌اید که «نوشتار: این‌گونه است که خودم را برای ترک‌کردن رنگ‌های تیره و طلایی تمثال‌های بیزانس می‌بخشم، برای ترک‌کردن سنگینی زبان اسلاوی‌ام، در همان حال که تلاش می‌کنم بسیاری از اختلافات هویتی را، این بالکانیزه‌شدن افراد و ملت‌ها را که زین‌پس همه‌جا در جریان است، به زبان فرانسوی برگردانم، و آن را تماماً به زبان فرانسوی به‌سخره‌گیرم.» شما در مقاله‌ای که در مجموعه‌ای با عنوان *عشق به زبان دیگر* منتشر شد دربارهٔ نویسندگانی که با زبانی می‌نویسند که «متعلق به خودشان» نیست نوشته‌اید: «زبان جدید، در مقام ابژهٔ عشقی زلال و البته شورانگیز،



1. affect
2. effect
3. transformation
4. transposition

دستاویزی برای تجدید حیات است: هویتی نو، امیدی تازه.» (۱۵۷)
فرانسوی زبان مادری شما نیست، بااین‌حال، زبان نوشتار شماست.
آیا برای شما نوشتن به فرانسه، به‌نحوی، از «بخشایشی مضاعف»
حکایت می‌کند؟

بله، درواقع این چیزی است که سعی‌داشتم در *لیبراسیون* بگویم. شیوه‌ای برای فاصله‌گرفتن از خود، زیرا همواره جای سؤال است که چرا فردی تن به تبعید می‌دهد. روشن است که دلایلی اقتصادی، سیاسی و فرهنگی وجود دارد، اما عمیقاً اعتقاد دارم تا زمانی که برای دورکردن خویش از تروماتیسمی کهن، حتی اگر چندان شدید هم نباشد، اشتیاقی وجود نداشته‌باشد فرد تغییر زبان را انتخاب نمی‌کند. برای جداکردن خویش از خاستگاه، راهی وجود دارد که شکلی از مادرکشی[1] است و اینکه فرد در یک زبان متفاوت، از فاصله‌گرفتن از خود اجتناب می‌کند. این باعث نمی‌شود که فرد نتواند از فاصله‌ای بیشتر به همان مکان بازگردد، حتی اگر به‌خاطر این فاصلهٔ جدید، به عنصر بیگانه‌ای بدل‌شوید که ناسازگاری‌ها با آن ازسرگرفته‌شود. اطمینانی به یک مکان، یا به آرامش، هرگز در کار نخواهدبود. اما این جدایی‌ها، این فقدان آرامش، که مکان رنج هستند، عاقبت قابل‌تحمل‌تر می‌شوند. شما با تکرار، «تنزیب[2]» و تأمل بر روی جایگاه‌های رنج از طریق موسیقی، عواطف، احساسات، استعاره و... آن‌ها را محو نمی‌کنید بلکه تضعیف کرده و به آنها مهلت درخشش می‌دهید، مهلت نوعی سرخوشی. نوشتن، سخن‌گفتن، در زبانی دیگر، تجربهٔ نسبتاً تازه‌ای است؛ تنها چند قرن



1. matricide
2. bandaging

است که به چنین کاری مشغولیم. و این هم‌زمان، معضل بزرگی است؛ نوعی تراژدی، و یک انتخاب، یک فرصت. ما هنوز امکان‌هایی را که این امر می‌تواند ایجادکند نمی‌شناسیم. در ابتدا نتیجهٔ آن آثاری پیوندی[1] است که عظمت شاهکارهای گذشتهٔ شکسپیر و هومر را نخواهندداشت. بااین‌حال، پرسه‌زنی‌های فردیت‌ها را بازتاب می‌دهند، شکاف‌ها و چندآوایی‌های افراد که نتیجهٔ جنایت‌های فراوان و بخشایش‌های فراوان است.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

- Kristeva, Julia; Rice, Alison. *Forgiveness: An Interview*. PMLA, Vol. 117, No. 2. (Mar, 2002), pp. 278 - 295

▼

1. hybrid works

پی‌نوشت‌ها

۱. واژهٔ فرانسوی ***pardon*** را به بخشایش (**forgiveness**) ترجمه‌کردم زیرا در انگلیسی ***pardon*** اغلب حاکی از تعویقی رسمی است، درحالی‌که هم‌ریشهٔ آن در زبان فرانسه دلالت‌های بیشتری دارد.

۲. کریستوا در مطالعهٔ خود از آثار هانا آرنت، با اطمینان بر نتیجهٔ چنین تمایزی تأکید می‌کند: «بخشایش معطوف به شخص است نه فعل. کسی نمی‌تواند قتل یا دزدی را ببخشد، بلکه قاتل یا دزد را می‌بخشد. بخشایش، طی خطاب‌کردن *شخص* و نه چیز، خود را در قالب کنش عشق آشکار می‌کند.» (*هانا آرنت*، ۳۶۱، ترجمه از من)

۳. مورین رویکرد خود به این مسئله را در قالبی «پراگماتیک» و «سیاسی» توصیف می‌کند. این در مقابل تحلیل دریدا است، که به تعبیر مورین، «مسئلهٔ بخشایش را از بافت خود جدا می‌کند.» برای مورین، بخشایش نباید صرفاً «نامشروط» و «مطلق» باشد تا بتواند مؤثر واقع شود؛ او بر آن است که برای آنکه بخشایش رخ‌دهد حتی ندامت هم ضروری نیست؛ ازاین‌رو بخشایش اغلب می‌تواند باعث دگرگونی متعاقب درون شده و به این طریق به استحالهٔ شخصی منجر شود. تفاوت کلیدی میان دو جنبهٔ این بحث در تعاریفشان نهفته است. برای دریدا، تنها امر غیرقابل‌بخشش را می‌توان بخشید و هیچ جنایتی چنان بزرگ نیست که از دایرهٔ این امکان بیرون بماند. برای مورین، مواردی وجود دارد که بخشایش را ناممکن می‌کنند. از نظر من، این نقد مورین که دریدا نمی‌تواند بحث خود درباب بخشایش را زمینه‌یابی کند، بی‌پایه به نظر می‌رسد: دریدا مستقیماً درباب مواضع سیاسی کنونی صحبت‌کرده و تأمل می‌کند و به این وسیله برای تأیید مباحث خود نمونه‌هایی عینی ارائه می‌کند.

۴. نگاه‌کنید به «*Le pardon peut-il guerir?*»، رونوشتی از جریان سخنرانی کریستوا در ۱٦ ژانویهٔ سال ۱۹۹٦ در *سرپیچی درونی*، ۲۵ـ ٤٤.
۵. کریستوا یکی از کتاب‌های اخیر خود را به آرنت (هانا آرنت) اختصاص داده‌است. متن آرنت دربارهٔ این موضوع را می‌توان در کتاب *وضعیت بشری*(۲۳٦-۲٤۳) پیداکرد.
۶. نگاه‌کنید به

Kristeva, *Soleil noir*,67-69. trans in *Black Sun*,53-58.

۷. کنفرانسی درباب «مالیخولیا» در تاریخ ۲۵ فوریهٔ ۲۰۰۰ در دانشگاه پاریس پنج برگزار شد و گردهمایی یونسکو در ۱۸ آوریل ۲۰۰۰.
۸. دریدا در مصاحبه‌ای اظهار می‌کند که: «بخشایش تنها امر غیرقابل بخشایش را می‌بخشد. [...] اگر بخشایشی باشد، تنها در جایی است که امر نابخشودنی باشد.» (ترجمه از من)
۹. جداشده به‌وسیلهٔ هایفن (علامت ـ ، خط تیرهٔ میان دو واژه یا پاره‌واژه. م)؛ دو بخش واژهٔ ***pardon*** تعریف کریستوا از بخشایش را به یاد می‌آورد: «معنادادن ورای بی‌معنایی». (***pardela*** به معنای «ورای» و ***don*** به معنای هدیه است) بنابراین، کریستوا برداشت منحصربه‌فرد خود از ***pardon*** را براساس معنای خود واژه ترسیم می‌کند.

مطالعهٔ آثار

- Derrida, Jacques. *Le siecle et le pardon*. Interview with Michel Wieviorka. *Le monde des* debats. Dec. 1999: 10 - 17.

- Kristeva, Julia. *Dostoievski, une poetique du pardon*. Interview with Olivier Abel. *Le pardon: Brister la dette et l oubli*. Ed. Abel. Paris: Autrement,1991. 83 - 96.

- *Hannah Arendt*. Paris: Fayard, 1999. Vol. 1 of *Le genie feminine*. Trans. as *Hannah Arendt*. Trans. Ross Guberman. New York: Columbia UP, 2001.

- *Mon journal de la semaine: Diversite dans la tempete*. *Liberation* 1 - 2 Jan. 2000. 19Dec. 2001. <http: //www. liberation. com/quotidien/ debats / janvier00 / 20000101 a. html>.

- *La revolte intime*. Paris: Fayard,1997. Trans. as *Intimate Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis*. Trans. Jeanine Herman. New York: Columbia UP,2002.

- *Soleil noir: Depression et melancholie*. Paris: Gallimard,1987. Trans. as *Black Sun: Depression and Melancholia*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP,1989.

- Morin,Edgar. *Pardonner,c est resister a la cruaute du monde.* Interview with Sophie Gherardi and Michel Wieviorka. *Le monde des debats* Feb. 2000: 24 - 26.

- Ricoeur,Paul. *La memoire,l histoire,l oubli.* Paris: Seuil,2000.

- Arendt,Hannah. *The Human Condition.* Chicago: U of Chicago, p.1958.

- Derrida,Jacques. *Le siecle et le pardon.* Interview with Michel Wiewiorka. *Le monde des debats.* Dec. 1999: 10 - 17.

- Kristeva,Julia. *L autre langue,ou traduire le sensible. L amour de l autre langue.* Ed,Eliane Formentelli. Spec issue of Textuel32 (1997). 157 - 70.

- *Black Sun: Depression and Melancholia.* Trans. Leon S. Roudiez. New York. Columbia UP 1989.

- *Dostoievski,une poetique du pardon.* Interview with Olivier Abel. *Le pardon: Briser la dette et l oubli.* Ed. Abel. Paris: Autrement, 1991. 83 - 96.

- *Hannah Arendt.* Paris: Fayard,1999. Vol 1. of *Le genie feminine.* Trans as *Hannah Arendt.* Trans. Ross Guberman. New York: Columbia. UP2001.

- *MonJournaldela semaine: Diversite Dans la tempete. Liberation* 1 - 2 Jan. 2000. 19 Dec. 2001. <http: //www. liberation. com/quotidien / debats / janvier00 / 20000101 a. html>.

- *Soleilnoir: DepressionandMelancholie.* Paris: Gallimard. 1987. stdn

فردیت اشتراکی
گفت‌وگوی جان لچت با ژولیا کریستوا[۱]

جان لچت: با اینکه شما روانکاوی ملهم از فروید و لکان هستید و مقیدید که از زبان روانکاوانه استفاده‌کنید، یک گرایش متقابل نیرومند نیز در آثار شما دیده می‌شود. من این گرایش را حرکتی به‌سوی فرآیندهای هم‌نهادی[1] می‌نامم. روشن است که رانه‌ها و عاطفه بخشی از این گرایش‌اند و این‌ها زیربنای مفاهیم زیر را تشکیل می‌دهند:

۱. امر نشانه‌ای و سوژهٔ در فرآیند.
۲. مفهوم نشانه به‌مثابهٔ *semeion* که نه به معنای «نماد» بلکه علامت، رد یا نشانه‌ای متمایزکننده است؛ به بیان دقیق‌تر، نامتعین باقی می‌ماند و تشخیص دقیق آن دشوار است. در حقیقت، نشانه به‌مثابهٔ *semeion* به چیزی که هست تبدیل می‌شود و تحول می‌یابد؛ و از پیش کاملاً مشخص و تعیین‌شده نیست.
۳. مکالمه‌گرایی، هم‌نهادی کارناوالی[2] و انفصالی رمان مدرن به



1. synthetic
2. carnival

سبک جویس.

۴. اساساً عشق (و سکسوالیته) در مقام یک «نظام باز» و عشق (انتقالی و انتقالی متقابل) به‌عنوان مبنای جلسهٔ روانکاوانه. یعنی، الگوی دقیق جلسهٔ روانکاوانه، اغلب از یک آنالیزان تا آنالیزان دیگر از بن متفاوت است، اما از طریق عشق انسجام خود را حفظ می‌کند. ممکن است مفاهیم روانکاوانهٔ موجود نابسنده به‌نظربرسد که ایجاب می‌کند مفاهیم تازه‌ای آفریده‌شود. در اینجا منظورم مقالهٔ شما *نام زندگی یا نام مرگ* (۱۹۹۶) و همین‌طور *در آغاز عشق بود* (۱۹۸۷a) است.

۵. سرپیچی به‌مثابهٔ برسازندهٔ درون‌بودگی و صمیمیت.

۶. هنر به‌عنوان برسازندهٔ سوژهٔ هنرمند.

هرچند نمی‌توان حضور امر نمادین را انکارکرد، به نظر می‌رسد این مفاهیمی که فرآیندهای هم‌نهادی را ایجاد می‌کنند برای شما به‌عنوان روانکاو و اندیشمند، بنیادی‌تر باشد. به دلیل این گرایش به امر هم‌نهادی، هیچ‌یک از مفاهیم اصلی شما به‌آسانی با سنت متعارف‌تر فرویدی سازگار نمی‌شوند. درواقع، به نظر می‌رسد شما نوعی روانکاو تبعیدی هستید که به فرآیندهای هم‌نهادی خلاقیت و امر مقدس امیدوارترید تا به زبان فرویدی و عقلانی. چه قدر با این موافقید؟

ژولیا کریستوا: بله، کاملاً با شما موافقم. شما کل دامنهٔ پژوهش من را که درواقع هم روانکاوانه است و هم فلسفی، ملهم از [دیگران] دانسته‌اید، اما پژوهش من بیش از هر چیز ریشه‌ای تجربی دارد. یعنی تا حد زیادی براساس رشد شخصی من، بیوگرافی و فرآیندهای تاریخی‌ای صورت‌گرفت که با آن‌ها زندگی‌کرده‌ام؛ چه جنبش‌های روشنفکری مانند تل‌کل و ساختارگرایی آوانگارد و چه جنبش‌های سیاسی فرانسه مانند می ۶۸، اعتصاب سال ۷۵، گسترش دانشگاه یا تجربهٔ شخصی مادرشدن من. همهٔ این‌ها را یادآوری کردم تا بگویم زمانی که کار می‌کنم خود را در یک رشته یا حتی، یا تنها، در یک

سنت فکری جا نمی‌دهم. من شیفتهٔ چالشی هستم که، **هم‌اینک و اینجا**، برای من مطرح می‌شود و من درواقع به‌واسطهٔ آن میان دانش‌های گوناگونی که برایم به ارث مانده‌بود نوعی هم‌نهادی یا سنتز ایجادکردم و کوشیدم در برهه‌ای مشخص آن را بسط‌دهم. برای مثال، در کتاب *انقلاب در زبان شاعرانه* (۱۹۷۴) با سبک‌های کاملاً پارادوکسیکال نوشته‌های لوترئامون[1] و مالارمه[2] درگیر بودم؛ سبک‌هایی که اغلب مبهم، هذیانی یا صرفاً انتزاعی و غیرقابل‌فهم فرض می‌شده‌اند. من می‌خواستم به کیمیای این سازه دست‌یابم تا تجربهٔ سوبژکتیوی را که مبنای این نوشتار بود توضیح‌دهم. بنابراین، زمانی که مشغول روانکاوی شدم ـ اول از همه ـ با اشتیاقی که به‌عنوان یک روانکاو داشتم، آزمایشات یا مشاهداتی آزمایشی بر روی زبان بچه‌های کوچک مهد کودک یا بیمارستانی روانی به نام لابورد انجام‌دادم، من در آنجا با بیماران روان‌پریش سروکار داشتم و تلاش می‌کردم فرآیندهای ذهنی و زبانی را بهتر درک‌کنم. و به‌این‌ترتیب، همین زمینه بود که من را مثلاً به بازبینی تمایز فرویدی میان رانه[3] و معنا کشاند. یادآوری می‌کنم که واژهٔ «رانه»، تا زمانی که اغلب روانکاوان آن را به‌مثابهٔ عنصری انرژتیک، زیست‌شناختی یا هیجانی ـ و در کل، چیزی مرتبط با سلول‌های عصبی ـ می‌فهمیدند تا حدی نارضایت‌بخش باقی‌ماند. باید توجه‌داشت که فروید توضیح می‌دهد که در رانه همواره معنا، گونهٔ مشخصی از معنا حضور دارد. بنابراین، با نظر به این، من دو مفهومی را که در ابتدا ذکرکردید ـ امر نشانه‌ای و



1. Lautreamont
2. Mallarme
3. drive

امر نمادین ـ جعل‌کردم، که هم طرح‌ریزی مجدد ایدهٔ فرویدی رانه در ارتباط با دوگانهٔ رانه/معنا است و هم پرسش از رانه‌ای که در نظریهٔ لکان غایب است ـ یا به هر شکل، جایگاه ناچیزی دارد. همچنین مایل بودم که جنبهٔ رانه‌ای زبان را در تجربهٔ شاعرانه بررسی‌کنم. بنابراین، می‌بینید که به جانب پدیده‌های تجربی بسیاری جلب شده‌ام و این‌ها مرا به طرح‌ریزی مجدد یا بازنویسی سوق داده‌است. و به همین علت، شاید رویکرد من درواقع نسبت به روانکاوی کلاسیک گاهی دشوارتر و نامتعارف‌تر به نظر برسد. اما از طرف دیگر ـ که از آن بسیار خوشحالم ـ در برخی از آزمایش‌ها در کلینیک‌های جدید، در تحقیقات بالینی، زمانی که روان‌درمانگرها ـ مثلاً با بیماران روان‌پریش ـ کار می‌کنند و درگیر آفرینش زیبایی‌شناختی می‌شوند، حال چه نقاشی باشد، چه موسیقی یا ادبیات، درواقع معلوم شد که دیدگاه‌های من بسیار سودمند بوده‌اند. بنابراین، فکر می‌کنم وقتی محققی تصمیم می‌گیرد که چارچوب کلاسیک یک رشته، به‌ویژه روانکاوی یا مثلاً نقد ادبی را بسط‌دهد می‌داند که باید برای خود ابژه‌ها یا موضوعات جدیدی پیداکند، مانند چیزهایی که در تجربهٔ معاصر پیدا می‌شوند، موضوعاتی از احساسات ما، از نویسندگان یا از خود روانکاوان و نظریه‌پردازان. در این صورت شاید شخص بدین سمت‌وسو سوق پیداکند که به نوآوری‌های من، و البته دیگر نوآوری‌ها نیز، دقیق‌تر شود. فکر می‌کنم برای هر محققی لازم باشد که در لحظه‌ای خاص کمی خود را در حاشیهٔ رشتهٔ کلاسیک بیابد و در نتیجه، به پژوهشگرانی بپیوندد که به موضوعات جدید، به این اشکال جدید رفتار و این پدیده‌های جدید توجه دارند.

بنابراین، به نظر شما این معناست که مبنای همه‌چیز...؟

به بیان دقیق‌تر، من یک تمایز برقرار می‌کنم... تجربهٔ بشری همواره از زبان، و ازاین‌رو از معنا عبور می‌کند اما از همین‌جا من تمایزات مربوط به جنبه‌های گوناگون معنا را از هم تفکیک می‌کنم؛ جنبه‌هایی که مرا به مطرح‌کردن دو وجه از معنا ــ یا فرآیند **معنازایی**[1] ــ می‌کشاند، دو وجه یا فرآیند **معنازایی** که دلالت و معنا، یا امر نشانه‌ای و امر نمادین هستند. باید گفت که معنا زمانی وجود دارد که بیان[2] یک سوژه در برابر سوژه‌ای دیگر وجود داشته‌باشد و اینکه این دلالت، همچون این بیان، کاملاً زبانی است.

بسیار خب. مایلم خیلی سریع نکته‌ای را بیفزایم. می‌خواهم به کتابتان دربارهٔ کولت اشاره‌کنم تا تصدیق‌کنم که این گرایش هنوز هم در مجموعه آثار شما حضور دارد. در اینجا مسئله بر سر ارتباط میان بازنمایی و تأثر[3]، میان بازنمایی و عاطفه یا میان بازنمایی و احساسات است...

... بله... موافقم...

مایلم متن کوتاهی را بخوانم... اما ضمناً خاطرنشان می‌کنم که شما گفته‌بودید «امر تصویری[4] مانند روایت جدیدی از امر مقدس است.» پرسش من از این قرار است: شما واژهٔ «بازنمایی» را به‌کاربردید اما به‌گمانم در مورد تأثر دقیقاً با بازنمایی طرف نیستیم، اگر بازنمایی به این معنا باشد که آدمی به چیزی بیرونی محدود می‌شود، زیرا تأثرات درونی هستند...



1. signifiance
2. articulation
3. passion
4. the imaginary

... بازنمایی رانه‌ها یا احساسات نه لزوماً بازنمایی تأثر...

بله، اما ارتباط میان «رانه» و «تأثر» چیست؟ زیرا شما میان تأثر و بازنمایی قسمی ارتباط برقرار کرده‌اید... اما از نظر من، تأثرات با امر تصویری شکل می‌گیرند. این امر تصویری است که اساسی است ـ مفهوم اساسی در این مسئله. فکر می‌کنم به جای بازنمایی، این امر تصویری باشد که در حکم شکلبندی تأثرات و شاید رانه‌ها است...

بله، می‌توانیم این مطلب را تدقیق‌کنیم... نزد فروید همواره میان نمایاندن (representant) و بازنمایی تمایزی وجود داشته‌است. واژهٔ «نمایاندن» شاید به بازنمایی توسط رانه‌ها نزدیک‌تر باشد، درحالی‌که «بازنمایی» به یک ابژه اشاره‌دارد. بنابراین، روانکاوان این سطوح متفاوت بازنمایی را از هم تفکیک‌کرده‌اند. بازنمایی رانه‌ها، که از درون ناشی می‌شود و می‌تواند در گریستن، یک ژست، در خط‌خوردگی‌های قلم یا در بازنمایی یک ابژهٔ خارجی جلوه‌یابد، همواره مکانیسمی بسیار پیچیده‌تر است، چراکه علاوه‌براین برتری خاص خود[1] و رابطه‌اش با دیگری بزرگ (Autrui) را فرض می‌گیرد. با این اوصاف آنچه من امر تصویری به‌مثابهٔ نسخه‌ای از امر مقدس می‌نامم موضوع بسیار دقیقی است که مجموعه آثار کولت[2] امکان‌داد آن را بفهمم. می‌دانیم که کل انگارهٔ امر مقدس تحت‌تأثیر تغییرات بسیار متناقضی در جهان مدرن قرارگرفته‌است: از طرفی، اکثر ما احساس امر مقدس را ازدست‌داده‌ایم (از دین دور مانده‌ایم) از طرف دیگر، رشد ادیان بنیادگرا و افراطی را داریم. اما بنا به تجربهٔ من در مقام روانکاو و نیز



1. self
2. Colette

در مقام نویسنده، تصور می‌کنم امکان مشاهدهٔ آن لحظهٔ کاملاً مشخص ظهور بشر وجود دارد که همان مواجههٔ معنا و احساس است؛ یعنی امکان نامیدن، دلالت‌بخشیدن ـ قسمی بازنمایی ـ برای انتقال‌پذیرکردن نیروی رانشی رانه. و این مواجهه بی‌نهایت شکننده، و برای برخی، بسیار دشوار و حتی شاید ناممکن است؛ برخی دیگر، مانند نویسندگان بزرگ، جهان سراسر باشکوهی می‌سازند که ما والا می‌نامیم. این، درواقع، چیزی است که به‌ویژه در کولت دیده می‌شود زیرا در آثار او، بسیار بیشتر از آثار دیگر نویسندگان که در آن‌ها انتزاع غلبه‌دارد، به شکل قابل‌توجهی، حضور یک جهان محسوس، به چشم می‌آید. و بنابراین، شما درست می‌گویید: می‌توان گفت که بازنمایی تأثرات، حقیقتاً ساحت امر تصویری است. اما پیش از پیوستن به این وفور تأثرات، معمولی‌ترین، دقیق‌ترین، و کمینه‌ترین شکل یک تأثر، مانند احساس یک رنگ، درد، صدا یا واقعیت سادهٔ پیداکردن یک واژه برای احساس، پیش از آنکه به تأثری همراه با یک ابژه تبدیل‌شود و به نمایش[1] درآید، پیشاپیش در به‌اصطلاح درجهٔ صفر امر والا و امر مقدس وجود دارد و دقیقاً می‌توان این را در آثار کولت مشاهده کرد. تصور می‌کنم او درواقع چندان علاقه‌مند به بیان نمایش یک تأثر نبود ـ تأثری که در آثارش گاهی آن را در قالب صورت‌های مبتذل حسادت سه‌نفره یا روایت‌های نوعی دههٔ ۱۹۳۰ از زنای قرن بیستمی جا می‌دهد؛ درحالی‌که در پروست، تحلیل ظریف‌تری از تأثر را می‌یابیم. اما در کولت شما با این مواجهه میان رسانهٔ حواس، که می‌تواند بویایی، شنوایی یا بساوایی



1. dramaturgy

باشد و کلمه یا عبارت طرف هستید که هنوز یک تأثر نبوده بلکه احساساتی از ظرافت و غنای بی‌نهایت‌اند.

اما، آیا به نظر شما میان حس[۱]، ادراک[۲]، عاطفه[۳] و احساس[۴] تفاوتی وجود دارد؟

بله...

چون در آثار نویسندگان دیگر حس و ادراک ابژکتیوترند. فکر می‌کنم سارتر در *خیال* (۱۹۴۰) میان ادراک و امر تصویری تمایزی برقرار می‌کند که در آن ادراک ابژکتیو و امر تصویری سوبژکتیو است...

می‌دانید که در این زمینه آثار قابل‌ذکر زیادی نوشته شده‌است چراکه پدیدارشناسان، همچون شناخت‌گرایان، به این مسئله توجه‌کرده‌اند. این تفاوت‌ها مهم بوده و همواره به چشم می‌آیند. از نظر برخی، ادراک تا حد زیادی سوبژکتیو و حس ابژکتیو است؛ برخی دیگر، تمایز را عکس می‌کنند، اما به‌هرحال، این تقسیم وجود دارد: احساس تا حد زیادی وابسته به سوبژکتیوشدن عاطفه است؛ از آن‌طرف، عاطفه رانه‌ای است که ابژه‌ای یافته اما پرورانده نشده‌است. تأثر هم همواره ارتباطی درگیرانه با دیگری است. بنابراین، همهٔ این عناصر سراپا متفاوت، وجود دارند. این حالت‌های مختلف، فکر بسیاری از روانکاوان ـ از جمله آندره گرین[۵] ـ را به خود مشغول کرده‌اند. در اینجا من وارد جزییات نمی‌شوم زیرا اثرم دربارهٔ کولت مشخصاً بیشتر متمایل به



1. sensation
2. perception
3. affect
4. emotion
5. Andre Green

توصیف زبانی است تا مضامین پیش‌نهاده‌شده، اما امکان چنین کاری کاملاً وجود دارد.

گرچه شما تأیید می‌کنید که دِین مهمی به لکان (و نیز رولن بارت، سارتر، مالارمه و...) دارید اما به نظر می‌رسد اندیشه‌های برگسن در مقابل حاد ـ عقلانی‌سازی زندگی که مدرنیته پیش‌کشید، با شدت بیشتری در روح آثار شما وجود داشته‌باشد. گویا تعدادی از ثنویت‌های بحث برگسن (از جمله حافظه ـ ادراک) ثنویت کلیدی نشانه‌ای ـ نمادین شما را منعکس می‌کنند. در حقیقت، برگسن هم مانند شما اغلب می‌گوید که ثنویت‌های مورد بحث صرفاً تمایزاتی تحلیلی هستند که نباید با واقعیت خلط‌شوند (بدون ادراک حافظه‌ای در کار نیست و برعکس). با این‌همه، شما در کارهایتان فاصلهٔ خود را از برگسن حفظ‌کرده‌اید، گرچه هر کجا لازم بوده به وی اشاره‌کردید اما هرگز به‌تفصیل به وی نپرداختید. آیا این امر دلیلی نظری دارد یا دلایل دیگری در کار است؟

بله، درست به دلایلی که باز هم به سابقهٔ شخصی من مربوط می‌شود. من همواره به برگسن علاقه‌داشتم و بخش اعظم آثارش را خوانده‌ام. اما در مورد کار خودم، همان‌طور که در ابتدا گفتم، بیشتر جذب موضوعاتی بی‌واسطه بودم و تلاش می‌کردم تا آنجا که ممکن است در تجربهٔ روانکاوی یا خوانش تجربی باقی‌بمانم. اما زمانی که دغدغهٔ پروست و مسئلهٔ حافظه را داشتم به شکل ملموس‌تر و شاید به‌صورت دقیق‌تری با برگسن روبه‌رو شدم. به نظر می‌رسد نمی‌توان برگسن را نادیده گرفت و در این راه من به‌وضوح بر دلوز مقدم بودم. بنابراین، بی‌شک در کار من اشاراتی به برگسن هست اما خودم را کسی نمی‌دانم که دنباله‌رو برگسن یا طالب وفاداری به او باشد. مسئله بیشتر بر سر انعکاس‌های او در کار من است تا اینکه از جنس منبعی برای آن باشد.

برای مثال، آیا در مورد طرح عقلانی‌سازی زمان با برگسن موافقید؟ زیرا گمان می‌کنم که شما مخالف انعطاف‌ناپذیری فلسفه و نظریه هستید. لازم است که فلسفه را به روی احساسات و... بگشاییم.

تأملات من درباب زمان در روانکاوی اساساً ادامهٔ بحث فروید است و من به چیزی جذب شده‌بودم که جادادن آن ذیل مقولهٔ زمان در برگسن دشوار به نظر می‌رسد؛ چیزی که طبق نظر فروید بیرون از زمان **Zeitlos** است. این دقیقاً مسئلهٔ عقلانی‌سازی نیست، بلکه مسئله بر سر تجربه‌ای زمانمند است که خطی‌بودن زبان و تفکر را می‌شکند. و این چیزی است که طبق نظر فروید (و نیز تجربهٔ خود من) نوعی تجربه است که به هجوم رانه‌ها و به‌ویژه رانهٔ مرگ به‌مثابهٔ اموری بازنمایی‌ناپذیر اشاره‌دارد. بنابراین، درست همین حدها است که تلاش می‌کنم آن‌ها را بکاوم اما بیشتر به شیوه‌ای حاشیه‌ای یا در قالب به پرسش‌گرفتن مفهوم زمان‌مندی به‌شکلی که در هایدگر می‌بینیم، نه با توجه به برگسن. تاکنون مضمونی در برگسن نبوده که به دلیل آنکه به من مربوط می‌شده از آن بحث کرده‌باشم.

شما در اثرتان دربارهٔ پروست از اصطلاح «قلب ماهیت[1]» استفاده‌کردید تا مصاحبت پروستی با زبان به‌مثابهٔ جهان را توضیح‌دهید؛ جایی که جدایی میان بدن و زبان، میان زمان و حافظه یا تجربه و کلمات از طریق عمل امر تصویری محو می‌شود. درواقع، شما در اعتباربخشیدن به امر تصویری حتی پیش‌تر می‌روید و می‌گویید «امر روانی امر کیهانی را در خود جذب می‌کند و به‌طریقی دگرگون می‌شود. تجربهٔ امر تصویری اینچنین



۱. **Transubstantiation**: این ترم در الهیات مسیحی به معنای تبدیل جوهر یا ذات نان و شراب به تن و خون مسیح است درحالی‌که امور تجربی، یعنی عرضیات، جملگی به همان شکل پیشین خود باقی می‌مانند.

است.» همچنین شما می‌گویید «پروست نشان می‌دهد که تجربهٔ تصویری چیزی نیست جز زمان بازیافته.» اگر به امر تصویری چنین قدرتی نسبت داده‌شود، تحلیل آن چگونه ممکن خواهدبود؟

اصطلاح «قلب ماهیت» به‌وضوح به تجربه‌ای دینی اشاره‌دارد، چراکه مراسم عشای ربانی کاتولیک و عبور مفروض از کلمه به جسم و از جسم به کلمه را به یاد می‌آورد. پروست می‌خواهد به خوانندگان بفهماند که وقتی آنها در *جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته* را می‌خوانند منحصراً در کلمات نیستند بلکه در بدن راوی به سر می‌برند. و پروست خود را به معنای دقیق کلمه در تجربه‌ای جسمانی می‌یابد. درست همان‌طور که او به تجربه‌ای وارونه دامن می‌زند: وقتی خود را در بدن حس می‌کند درمی‌یابد که به شکلی بی‌واسطه در تجربهٔ معنا و زبان هم هست، چراکه بدن همواره از پیش در شبکهٔ زبان گرفتار شده‌است. این بلندپروازیِ پروستی است. برای روانکاو، این جایگزینی یا تناوب[1] ـ یا به‌اجمال عروق یا رگ‌های ارتباطی (vase comminicats) ـ میان رانه‌ها و معنا و فراتر از این، میان احساس (le senti) و گفتار (le dit) و حتی فراتر، میان کلمات و چیزها ـ این ارتباط به حالت‌های ذهنی بی‌نهایت پُرمخاطره‌ای می‌انجامد که می‌تواند به روان‌پریشی شبیه باشد: فقدان هویت، حالتی که از افسردگی ناشی می‌شود؛ جایی که خاطرات گذشته باعث ایجاد اضطراب می‌شود یا در مقابل، توهم‌زدگی خود در حالت سرخوشانهٔ ژوییِ‌سانس، و حتی جدی‌تر، در مرزهای ازدست‌رفتهٔ جهانی نامحدود ـ من بی‌حدومرزم؛ من جهانم ـ چیزها، اگر جنون‌آمیز نباشند، کاملاً اغراق‌آمیزند و درواقع



1. alternation

برای اینکه بر این حالات مرزی نامی بگذاریم می‌توانیم اصطلاح‌شناسی روانکاوانه را تغییردهیم. چیزی که می‌خواهم با توجه به‌اصطلاح خودم «قلب ماهیت»، که به اعتقاد من با امر تصویری پیوند خورده، بگویم این است که درواقع مسئله مربوط به تجربه‌ای پُرمخاطره است؛ اما تجربه‌ای که رمزگذاری شده‌است و جامعه آن را می‌پذیرد، چه در حوزه‌های دینی و چه ادبی. و اکنون می‌دانیم که تا چه اندازه این دو تجربه برای این حالات مرزی و موقعیت‌های بی‌نهایت متعارض، که برخی از شخصیت‌های امروزی درگیر آن‌ها هستند، سرپناهی فراهم می‌کنند. هویت آن‌ها در معرض سؤال است ـ هویت جنسی یا بهنجاری روانی‌شان. هنر معاصر همان جایی است که در آن پرسش از این هویت‌های بهنجار، جنسی و روانی به تصویر کشیده می‌شود. چگونه می‌توان این را فهمید؟ به اعتقاد من روانکاو، بهتر از همه، می‌تواند در موضعی قرار گیرد که از شکنندگی این حالت‌های بی‌ثباتی یا عدم‌قطعیت ـ میان کلمات و چیزها، خود و دیگری، مرد و زن، هنجار و قانون و... ـ آگاه باشد، درحالی‌که هم‌زمان به قصد اینکه در آن‌ها قسمی انعطاف‌پذیری بیابد، یا در هر صورت، تصویر منعطف‌تری از مرزها به‌دست‌دهد، چراکه این می‌تواند شرط خلاقیت باشد؛ به این حالات صبغه‌ای آسیب‌شناختی نچسباند و آن‌ها را به مقوله‌ای از حاشیه‌ای‌بودن تقلیل‌ندهد. یا ـ اگر ترجیح می‌دهید ـ علم شناخت‌گرای امروز می‌تواند ما را به‌واسطهٔ بهنجارسازی[1] زندگی روانی‌مان در معرض تهدید قراردهد. اما وقتی این را در چشم‌اندازی تاریخی درنظربگیریم، درمی‌یابیم که اجداد ما



1. normalization

ـ از طریق دین، از طریق ادبیات ـ صرفاً این تجربیات را به حاشیه نرانده‌اند، یا صرفاً آن‌ها را به‌مثابهٔ تجربیات تصنعی یا ممنوعه طبقه‌بندی نکرده‌اند، بلکه به شیوه‌ای خاص، آن‌ها را وارد زندگی اجتماعی کرده‌اند. حال، شاید راهی به غیر از حاشیه‌ای‌بودن دین یا هنر نیز وجود داشته‌باشد ـ و فکر می‌کنم حوزهٔ روانکاوی یکی از آن راه‌ها است ـ تا بفهمیم چیزی که در اینجا پوشیده مانده در حکم انعطاف‌پذیری ممنوعیت‌ها به‌مثابهٔ شرط هرگونه خلاقیت است.

با این‌همه، این برداشتی از امر تصویری است که به‌گمانم، از صورت روزمره‌اش فراتر می‌رود؛ حتی اگر نهایتاً جامعه یک امر تصویری را ـ مانند آنچه شما ترسیم‌کردید ـ بپذیرد...

وقتی پای آثار بزرگ در میان باشد، امر تصویری آن‌گونه که من تشریحش کردم، از امر تصویری روزمره فراتر می‌رود. اما فکر می‌کنم ما می‌توانیم منطق این آثار بزرگ را در زندگی روزمره هم پیداکنیم؛ از جمله وقتی خواب می‌بینیم، وقتی دربارهٔ عاشق‌شدن یا اندوهگین‌بودن صحبت می‌کنیم و وقتی به‌دنبال کلمات مناسب می‌گردیم دیگر در حوزهٔ کلیشه[1] به سر نمی‌بریم. به باور من توسل‌جستن به آثار بزرگ، تا حدی می‌تواند ما را ـ درواقع اگر خوشبین باشیم ـ با شکنندگی‌مان، با امکاناتمان برای آفرینش روبه‌رو کند، حتی اگر این‌ها معمولی باشند.

شما باز هم در کتابتان دربارهٔ کولت، درباب ارتباط میان امر تصویری و امر تکنیکی نوشته‌بودید، من این عبارت را می‌آورم: «امر تکنیکی[2] امر تصویری را از رشد بازمی‌دارد.» شما در برخی از آثارتان

▼

1. cliche
2. *la Technique*

بحث تکنولوژی ـ عمدتاً در ارتباط با بیوتکنولوژی ـ را پیش کشیدید. زمانی که دربارهٔ عشق می‌نوشتید، به نظر می‌رسید که ایدهٔ یک «نظام باز» برایتان جذاب است. همین‌طور، در دانشگاه پاریس۷ به مرکزی پیوستید که در حوزه‌هایی مرتبط با پیشرفت‌های زیست‌شناسی و پزشکی تحقیق می‌کرد. از آن به بعد، نسبت به پیشرفت‌های دیگری مانند پیوند عضو و ایدهٔ انسان‌هایی که به‌سختی چیزی بیش از **میراث**[1] زیست‌شناختی‌شان بودند، نگاه انتقادی‌تری پیداکردید. همچنین اشاره‌کردید که یک موضع سیاسی مشخص می‌تواند، اگر مردم نسبت به آن هشیار باشند، این موقعیت را براندازد. اما آیا گرایش‌هایی که نام می‌بردید عمیقاً تثبیت شده و بخشی از این فرآیندهای پیچیدهٔ تحول اجتماعی و زیست‌شناختی نیستند، به گونه‌ای که هرگز نتوان آن‌ها را به نیروی اراده، مثلاً از طریق اعمال سرپیچی، برانداخت؟

بله، مسئلهٔ تکنولوژی (**la technique**) بی‌نهایت پیچیده است. باید در برابر ساده‌انگاری‌هایی که وسوسه‌انگیز هم هستند هشیار باشیم. اما درست است که افراط در تکنولوژی می‌تواند تصویرپردازی یا تخیل را نابود کند. نمونهٔ بسیار ساده‌ای را ذکر می‌کنم، هرچند که می‌توان مثال‌های دیگری هم آورد. نمونه‌ای از تکنولوژی رسانه‌ای، تکنولوژی تصویر. ما همه در جهانی از تصاویر غوطه‌وریم. وقتی تلویزیون را روشن می‌کنیم با صدوپنجاه شبکه‌ای که در هر خانه‌ای در دسترس است بمباران می‌شویم. افزون‌براین، کودکانی هستند که با بازی‌های ویدئویی و... سرگرم‌اند. بنابراین، این حضور تصویر در حکم موفقیتی تکنولوژیک است. اما من متقاعد شده‌ام که تکنولوژی از جهات بسیار، امر تصویری را نابود می‌کند. به همین دلیل در *ناخوشی‌های جدید روح* (۱۹۹۳) گفته‌ام که این تکنولوژی، اول از



1. *patrimoine*

همه، با فرونشاندن اضطراب به ما تصاویری کلیشه‌ای عرضه می‌کند؛ تصاویری «حاضر و آماده» که ما را فرامی‌گیرند و همچون نوعی نرم‌کننده عمل می‌کنند؛ و تأثیر بلافاصلهٔ این بمباران و تراکم تصاویر، اشباع خواسته‌های روان به شکلی است که چنین استفاده‌ای از تصویر هرگونه پرسشگری را متوقف می‌کند. ما به‌دنبال تصویر خودمان نیستیم، بلکه راهمان در امر تصویری را می‌جوییم. ما جریان‌ها و شیوه‌های کلاسیک امر تصویری را تکرار می‌کنیم. این مثالی است از اینکه چگونه تکنولوژی می‌تواند امر تصویری را نابود کند. اما درعین‌حال، معتقدم باید از نگرش‌های ساده‌انگارانه‌ای که صرفاً تکنولوژی را محکوم می‌کنند هم اجتناب‌کنم. فکر می‌کنم، تلویزیون و همین‌طور بازی‌های ویدئویی می‌توانند کاتالیزورهایی برای گشودن راه امر تصویری باشند، مشروط بر اینکه با تحلیل و کلمات همراه باشند و اینکه فرد آن‌ها را نقد کند و به آن‌ها صورتی جمعی بدهد و بر روی معنای خود تصویر کارکند. بنابراین تکنولوژی به‌خودی‌خود محکوم نیست. موضوع بر سر کاری است که انسان با تکنولوژی می‌کند. می‌خواهم به شیوه‌ای کاملاً هایدگری و به شکلی که هانا آرنت به سبک خود آن را بسط داده، پیوند مسئلهٔ تفکر با معنای واژهٔ «تکنولوژی» را حفظ‌کنم. ما در برخورد با تکنولوژی نباید از اندیشه‌کردن صرف‌نظر کنیم؛ نباید تسلیم تکنولوژی شویم. اما اگر تکنولوژی که معمولاً فاقد شکل خاصی از آموزش است، با تفکر صورت‌گیرد ـ و منظورم بررسی دائمی همهٔ هویت‌ها، همهٔ نشانه‌ها، همهٔ کلمات و ترکیبشان و همهٔ حسیات و احساسات است ـ این فعالیت، این دغدغه، تماماً با رشد تکنولوژی سازگار است و

می‌تواند باعث ارتقای آن شده و آن را گسترش دهد تا مانع غرق‌شدنمان در آن شود. اما این تا حد زیادی به سیاست مربوط است ـ و این مسئله‌ای دیگر است ـ سیاست تکنولوژی و چارچوب اجتماعی که تکنولوژی در آن گسترش می‌یابد. بنابراین، می‌توان همراه با هانا آرنت رؤیای جامعه‌ای را داشت که در آن ـ همان‌طور که آرنت در آخرین اثر ناتمامش گفته ـ پیوند سیاسی همچون حکمی زیبایی‌شناختی است، یعنی، ما می‌توانیم در جهان محسوس ـ جامعهٔ معنا ـ شرکت‌کنیم، چراکه امر محسوس قابل‌بیان می‌شود ـ و درعین‌حال، ما می‌توانیم فردیت‌بخشیدن را به اوج برسانیم؛ شرایطی که در آن هر فرد، خاطرات و امیال خود را از طریق پیوند با دیگران بیان‌کند. بنابراین می‌بینید که از تحقق‌یافتن چنین سیاستی چه‌قدر دوریم. اما این می‌تواند آرمانشهری باشد که به‌رغم تکنولوژی یکدست‌ساز و سیاست جهان مدرن، که خود نوعی «مهندسی» است، به آن تکیه‌کنیم. این مدیریت تکنولوژی است.

... و جامعهٔ نمایش[1]؟

جامعهٔ نمایش درون... این درست همان...

آیا این جامعه‌ای رسانه‌ای است...؟

... جامعه‌ای رسانه‌ای که با بمباران تصاویر کلیشه‌ای، که در وهلهٔ اول، دغدغه‌ها را فرونشانده و مانع پرسش می‌شود، انسان‌ها را اداره می‌کند.



1. the Society of Spectacle

آیا جامعه‌ای تصنعی است؟

جامعه‌ای مافیایی و توتالیتر است ـ یک توتالیتاریسم «نرم»، زیرا لزوماً اردوگاه کار اجباری وجود ندارد، آدمکشی نیست، اما خفقان هست؛ اگر نه نابودی کامل، اما به ابتذال کشاندن اندیشه است.

حرف‌های تندی است.

بله... هست.

شاید شناخته‌شده‌ترین اثر شما در جهان انگلیسی ـ امریکایی *قدرت‌های وحشت* (۱۹۸۲) باشد؛ هرچند که این کتاب تا حدی خصومت‌هایی را هم برانگیخته‌است. به نظرتان چرا این‌گونه است؟ فکر می‌کنید چرا این مهم‌ترین کتاب شما در جهان انگلوساکسون است؟

اول اینکه مطمئن نیستم چیزی که گفتید درست باشد، زیرا واکنش‌های گوناگونی دریافت کردم؛ درواقع، افراد بسیاری از جهان انگلوساکسون (انگلیسی، امریکایی، کانادایی، و نیز شاید از استرالیا و زلاندنو) با من مکاتبه کردند و به شکل‌های مختلف آثار من را خوانده بودند. برای مثال، کسانی که به بحث زبان علاقه‌داشتند درگیر این مسئله بودند که من میل را در نشانه‌شناسی دخالت‌داده‌ام؛ یعنی مواجههٔ میان نشانه‌شناسی و روانکاوی. و نیز در این دسته، گروه دیگری از خوانندگان به تحقیقات من دربارهٔ احساسات عشق در غرب از زمان یونانیان باستان و ـ با نظر به کتاب مقدس ـ از عصر رنسانس تا دورهٔ مدرن علاقه نشان‌دادند، تحقیقاتی که با اشاره به پورنوگرافی و تجربیات عرفانی که از طریق زبان و سکس بیان می‌شوند صورت‌گرفت. و همین‌طور، بسیاری از خوانندگانم به سهم

من در فمینیسم و بحث جایگاه زنان علاقه نشان‌دادند. بااین‌حال، به عقیدهٔ من هم درست می‌گویید که *قدرت‌های وحشت* تا حد زیادی ـ دست‌کم در عالم نشر و نامه‌هایی که دریافت کردم ـ مورد توجه هنرمندان قرارگرفته، هنرمندانی که عقیده داشتند تحقیقات من دربارهٔ آلوده‌انگاری[1]، خشونت و وحشت، با جهت‌گیری خاصی، با هنر مدرن که فقدان مرزها و ویرانگری را دراماتیزه می‌کند، منطبق بوده‌است. فکر می‌کنم آن‌ها حق داشته‌باشند از معنای رویکردشان پرسش‌کنند. گمان می‌کنم در جهان انگلوساکسون در زمینهٔ نقد هنری (تصویری، تجسمی، موسیقیایی و دیگر موارد) ژرف‌اندیشی بینشی که بتواند این نوع از پژوهش را بررسی‌کند وجود نداشته‌باشد. به این معنا، آثار من خلأ خاصی را پُر می‌کنند. سهم من روانکاوانه است زیرا فکر می‌کنم این نیاز به آشکارساختن زشتی و وحشت در هنر معاصر عمیقاً به بحران مدرن سوبژکتیویته که در آن مرزهایمان را از دست داده‌ایم، مربوط است: تفاوت میان مرد و زن، درون و بیرون، سره و ناسره و... محو می‌شود و این تا حدی ـ می‌خواهم صرفاً نموداری ترسیم‌کنم، پس به‌سرعت پیش می‌روم ـ با میزان مشخصی از تمایلات روان‌پریشانه در موجودات انسانی مطابقت دارد که اغلب واجد چیزی است که امر «بهنجار» نامیده می‌شود؛ چیزی که درواقع روان‌نژندی[2] است. ما همه بهنجار، یعنی روان‌نژند هستیم و خود را در حالتی می‌یابیم که بیش‌ازپیش در اضطراب‌های روان‌پریشانه ـ پارانویا، شیزوفرنی ـ غرق شده‌ایم، درست همان



1. abjection
2. neurosis

تشویش‌هایی که در مرز، در حد[1] هویتمان با ما روبه‌رو می‌شوند. هویت ما در بحران است. ممکن است آسیب ببیند، از هم بگسلد و فراپاشد. و گمان می‌کنم شکل خاصی از هنر معاصر کل این تکاپو را به تصویر می‌کشد. کتاب من به دلیل نبود گفتمان تحلیلی دربارهٔ همین پدیده مورد توجه قرارگرفت. هنرمندانی را می‌شناسم که دقیقاً از همین جهت با من صحبت می‌کنند. درمورد نقدهای مخالف، اطلاع زیادی ندارم زیرا چیزی به دستم نمی‌رسد و ترجیح می‌دهم آن‌ها را نخوانم! (با خنده)

آیا در فرانسه اوضاع تفاوت دارد؟

در فرانسه ـ چطور بگویم...؟ ـ شاید در فرانسه کمتر از جاهای دیگر شناخته شده‌باشم...

واقعاً...؟

... زیرا گمان می‌شود مجموعه تفکرات نامعمولی دارم...

در اینجا از «تفکر» چه برداشتی باید داشته‌باشیم؟

تفکری که از جانب دانشگاه و رسانه‌ها اعمال می‌شود، به طوری که من به یک حوزهٔ خاص محدود نمی‌شوم. من «مجوزی» ندارم و در حدّ فاصل مقررات به سر می‌برم و دانشگاه‌ها و مؤسسات رسانه‌ای فرانسه این را چیزی می‌دانند که اگر رسوایی‌آور نباشد، دست‌کم نگران‌کننده است. و من هم گمان می‌کنم جامعهٔ فرانسه، به‌رغم فضای باز و کلیت‌گرایی‌اش که نمی‌توان آن را کتمان کرد، نسبت به



1. limit

خارجی‌ها بدگمان است و من هنوز یک خارجی به حساب می‌آیم.

در آثار مربوط به نبوغ زنانه، آشکارا نگاه مثبت خود را به هانا آرنت نشان‌دادید. (نگاه‌کنید به کریستوا، ۲۰۰۱a) به‌ویژه به نظر می‌رسید که مفهوم حیات (*bios*) به‌مثابهٔ روایت یا داستان برای شما مهم باشد، چیزی همچون مسیری که در آن انسان‌ها می‌توانند از طریق فضای عمومی، فعالانه و خلاقانه زندگی‌کنند. همچنین یادآور شدید که بیزاری آرنت از جمع خانواده[1] و تولیدمثل نتیجهٔ غفلت از پیچیدگی رانه[2]ها و میل است ـ اینکه برای فروید جمع خانواده را نمی‌توان به ارضای نیازها تقلیل‌داد. مسئله این است: آیا انسان‌شناسی مدرن نشان نداده که ایدهٔ حیات صرف (*Zoe*) ـ زندگی برای بقا یا حقیقت صرف زنده‌بودن ـ مسئله‌برانگیز است، و حتی آغازین‌ترین فرآیندها به شکلی فرهنگی و اجتماعی سامان یافته و می‌توانند منشأ خلاقیت باشند؟

بله، من از چند حیث به هانا آرنت علاقه‌مند شدم. من مطمئناً به همهٔ چیزهایی که هانا آرنت را امروز مربوط و موجه می‌کند ـ شهرت امروز او ـ علاقه‌مند شدم؛ یعنی تأمل او بر روی توتالیتاریسم. در کتابم دربارهٔ تحلیل او از یهودستیزی مدرن و البته شوآ[3]، ابتذال شر، و... مطالب زیادی نوشتم. پرسش شما ما را به سمت چیزی می‌برد که در مورد هانا آرنت کمتر شناخته شده‌است؛ یعنی تأمل او دربارهٔ زندگی و نیز تجربهٔ زیبایی‌شناختی. باید از «تجربهٔ زیبایی‌شناختی» شروع‌کنم زیرا به‌رغم متون مختلف آرنت درباب روایت، چه دربارهٔ کارن بلیکسن، چه برشت یا کافکا، او را در مقام نظریه‌پرداز ادبیات معاصر نمی‌شناسند و البته او هم هرگز چنین ادعایی نداشت. اما



1. family home
2. drive
3. *Shoah*

گمان می‌کنم این تأمل دربارهٔ روایت، دربارهٔ نوشتار معاصر، عمیقاً در تأملات سیاسی او در حوزهٔ سیاست و زندگی حک‌وثبت شده‌است. و بنابراین، او مفهوم خود از سیاست و حیات را با روایت پیوند می‌دهد زیرا فکر می‌کنم برای او زندگی ـ یعنی **bios** ـ صرفاً همان **Zoe** یک هستی زیست‌شناختی نیست، بلکه وجودی نمادین است؛ یعنی روایتی که تقدیرش این است که در قلمرو سیاست مشارکت ورزد. بنابراین در اینجا می‌بینیم که مفهوم او از زندگی سنتزی است میان تجربهٔ فردی، داستان این تجربهٔ فردی، و به‌مشارکت‌گذاردن این داستان در جهان اجتماعی، که در بیان ارسطویی به دولتشهر[1] تعبیر می‌شود. آرنت از همین‌جا به‌سوی یک فلسفهٔ سیاسی حرکت می‌کند که از جنس فلسفهٔ کانت متأخر در حوزهٔ حکم زیبایی‌شناختی است. بنابراین فکر می‌کنم زندگی از دیدگاه آرنت را باید در پرتو آخرین متون او ـ که ناتمام مانده‌اند ـ دربارهٔ حکم زیبایی‌شناختی و فلسفهٔ شاعرانه به‌مثابهٔ به‌اشتراک‌گذاردن ذوق فهمید و تحلیل‌کرد. این چیزی بسیار بلندپروازانه است زیرا به این معنا است که او تأکید را بر فردیتی غیرمعمول[2] می‌گذارد؛ هر فرد ذوق و سلیقه‌ای دارد که کاملاً شخصی است، هر زندگی یک فردیت است. (در پرانتز بگوییم که او به دانزاسکوتوس و کل سنت کاتولیک هم اشاره می‌کند که تجربهٔ فردیت را به‌مثابهٔ قیاس‌ناپذیری با تجربهٔ مردم عادی می‌داند.) و البته او بر ضرورت و امکان خلق فضایی سیاسی که اجازهٔ به‌اشتراک‌گذاردن فردی‌ترین تجربیات را می‌دهد



1. *polis*
2. extraordinary singularity

نیز تأکید می‌کند. کافی است به آنچه در پیرامونمان ـ در پیشرفته‌ترین دموکراسی‌ها ـ می‌گذرد توجه‌کنیم تا دریابیم که از این پروژهٔ آرنتی فاصلهٔ زیادی داریم، چراکه هرچه بیشتر به‌سوی جهانی پیش می‌رویم که از طریق جهانی‌سازی به ابتذال کشیده شده‌است. اما جنون هانا آرنت ـ فضیلت او ـ چیزی است که به او اجازه می‌دهد تا امروز بماند و با ما صحبت‌کند.

حال، شما در پرسشتان به این امر اشاره‌کردید که حملهٔ او به زندگی خانوادگی ـ به خانه[1]، شامل زنان و بردگان ـ به‌ویژه از سوی فمینیست‌ها چندان مورد استقبال قرار نمی‌گیرد. فکر می‌کنم این را باید در معنایی دوگانه فهمید؛ از سویی این مسئله به مخالفت با اقتصاد، اقتصادگرایی و محصورشدن انسان مدرن در اقتصاد به‌واسطهٔ منطق تولید و جامعه‌ای که با تولید تعریف می‌شود مربوط می‌شود. و هانا آرنت کاملاً به‌حق به این بعد خاص حمله می‌کند. از سویی دیگر ـ و این جنبهٔ دیگری است که در کتابم آن را بسط‌دادم ـ او در تحلیل خود از خانه و زندگی خانوادگی چندان پرت نمی‌رود زیرا این زندگی را صرفاً نمی‌توان به جهان نیازها و اقتصادی که، درواقع، قرارداد اجتماعی افراد را به ابتذال می‌کشد تقلیل‌داد. در خانه، در زندگی خانوادگی، کل ساحت میل، امنیت فردیت و امکان آفرینشی کاملاً فردی وجود دارد که در این مورد خانه می‌تواند یک منبع باشد، مشروط بر اینکه در آن فضایی برای آزادی ایجاد شده‌باشد. و این چیزی است که آزادی زنان در خانه و خانواده می‌تواند موجب آن شود. این امر، تحولی در جمع زندگی خانوادگی را فرض می‌گیرد



1. home

و به میل در قرارداد خانوادگی توجه می‌کند. آرنت درگیر این مطلب بود و فمینیسم هم چنین مسئله‌ای داشت اما در اینجا با حل‌کردن آن فاصلهٔ زیادی داریم، زیرا می‌توان گفت که درواقع، انقلاب فمینیستی هنوز به موفقیت نرسیده‌است. می‌توان این واقعیت را در نزاع میان دو جنس و خواسته‌های آزاردهندهٔ آنان از هم برای شرکت‌کردن در کار خانه مشاهده‌کرد. اما این هنوز تا آنجا پیش نرفته‌است که لزوم آزادی جنسی و فردی را فراهم‌آورد و درعین‌حال، مبنای قراردادی میان دو فرد آزاد باشد. سخن درستی است که به‌سختی می‌توان میان دو جنس، دو فردی که از نظر جنسی و فکری آزادند، مفاهمه‌ای را تصورکرد. این دو، زن و مردی خواهندبود در یک دموکراسیِ رهایی‌یافته. آرنت پاسخی نداشت. وضعیت کنونی بحران اقتصادی و فاجعه‌هراسیِ[1] مربوط به تروریسم به ما اجازه نمی‌دهد تا چندان پیش‌رویم. اینْ مسئله‌ای است که نامعلوم باقی می‌ماند.

اما در پایان، آیا دوگانگی میان *Zoe* و *bios* را موجه می‌دانید؟

بله، کاملاً.

آیا ممکن است گذار سیالی[2] میان این دو وضعیت وجود داشته‌باشد؟

ببینید، نمی‌دانم که این گذار سیال است یا نه، اما چیزی که از واژهٔ **Zoe** دستگیرم می‌شود معمولاً وجهی زیست‌شناختی دارد؛ حیاتی که ظاهراً اگر با واژگان مدرن ترجمه‌کنیم، با تقدیری ژنتیکی «برنامه‌ریزی» شده‌است و با ارضای نیازهای اقتصادی به بالاترین حد خود می‌رسد؛



1. catastrophism
2. fluid passage

نیازهای اقتصادی و زیست‌شناختی. هانا آرنت کاملاً مخالف تقلیل‌دادن وجود انسانی به این بعد اقتصادی ـ زیست‌شناختی است. او بعد نمادین[1] را مطرح می‌کند که همان داستان (recit)، به‌اشتراک‌گذاردن داستانی فردی در فضایی سیاسی است؛ چیزی که اخیراً به‌مثابهٔ فضای آزادی مطرح می‌شود. بنابراین، اکنون مسئله، فهم این است که امر زیست‌شناختی و امر اقتصادی به‌وضوح مبانی غیرقابل‌انکاری به شمار می‌آیند؛ نمی‌توان آن‌ها را دور زد اما می‌توان سعی‌کرد آن‌ها را به بهترین شکل ممکن اداره‌کرد. مهم‌تر اینکه نباید رسالت خطیرتر را که از نظر او bios است ازیادببریم؛ چیزی که پیامد خلاقیت به‌مثابهٔ روایت و نتیجهٔ اشکال دیگر بیان فردی و به‌اشتراک‌گذاردن آن در فضایی سیاسی است که به‌تازگی ایجاد شده‌است.

شما در مصاحبه‌ای که به‌تازگی به‌چاپ‌رسید، گفتید که امریکا هیچ فرهنگی ندارد؛ به این معنا که هیچ فیلسوف امریکایی برجسته‌ای نیست که مدرنیته را تفسیرکند. در نتیجه، باید به فلسفهٔ اروپایی متوسل شد. آیا هانا آرنت که یقیناً تجربهٔ طولانی زندگی‌اش در امریکا بر تفسیر وی از مدرنیته تأثیر گذاشته چنین متفکری نیست؟ آیا نمی‌توان اضافه‌کرد که همین فقدان شناخت یا تجربه‌ای عمیق از امریکا هم در تفسیر اروپایی مدرنیته نوعی نقص محسوب می‌شود؟

نمی‌دانم که هانا آرنت را می‌توان فیلسوف امریکایی دانست یا نه. درست است که او از عناصر خاصی از جامعهٔ امریکایی تبیینی ارائه می‌کند: خشونت، نژادپرستی و... اما فکر می‌کنم بسیاری از عواملی که پس از مرگ او، در پایان قرن بیستم به‌وجودآمدند (عواملی چون



1. symbolic

هنر مدرن، انفجار سکسوالیته، مدعیات فمینیست‌ها، جنبش همجنس‌گرایی، جوامع متفاوت و...) اموری هستند که در تفکر او محوریت نیافته و در حاشیه باقی‌ماندند. من فکر می‌کنم هانا آرنت فیلسوفی اروپایی است که جامعهٔ امریکا را از تجربهٔ خود از شوآ مطلع ساخت؛ کسی که برای تفکر دربارهٔ فرهنگ امریکا چشم‌اندازی گشود اما در تفکر او کل چیزی که فرهنگ امریکایی مدرن در قالب بحران نشان‌داده کاملاً در حاشیه باقی می‌ماند. و نیز این هم درست است که فیلسوفان اروپایی پایان قرن نوزدهم از جامعهٔ امریکا شناخت عمیقی، آن‌گونه که یک امریکایی می‌توانست داشته‌باشد، نداشتند. درعین‌حال، اجازه‌دهید در برابر این امر مسئله‌ای را مطرح‌کنم زیرا شاید کسی بپرسد چرا از اندیشمندانی مانند فوکو، دریدا، لکان، خودم یا دلوز چنین استقبال گرمی در امریکا می‌شود. آیا به این دلیل نیست که با توجه به این بحران ـ فردی یا اجتماعی ـ که بحرانی جهانی است اما شاید به‌صورت شدیدتری در امریکا ملموس باشد، این‌طور احساس می‌شود که چیزی که در امریکا فلسفهٔ قاره‌ای نامیده می‌شود ـ و ما نمایندهٔ آن هستیم ـ از حیث فکری برتری دارد؟ و متفکران امریکایی سبک فلسفی قاره‌ای، نسل جوان‌تر و هزاران مُرید را از فلسفهٔ اروپایی جَذب خَود می‌کنند و حال آنکه فلسفهٔ امریکایی ـ اگر بی‌پرده بگوییم ـ بیشتر یک فلسفهٔ پوزیتویستی ـ منطقی است...

... یا فلسفهٔ پراگماتیستی...

... یا پراگماتیستی؛ به‌دنبال پوزیتیویسم منطقی انگلیسی. بنابراین شاید همهٔ این‌ها ارتباط مستقیمی با پدیده‌های اجتماعی و نقادی امروز

نداشته‌باشند. امروز می‌بینم که به‌رغم تفاوت‌های ملی، جهانی‌سازی واقعیتی اساسی است و دیگر کسی نمی‌تواند متفکری فرانسوی، امریکایی، زلاندنویی یا استرالیایی باشد. ما در جهانی به سر می‌بریم که همگی به آن تعلق‌داریم و تفکر در آن تنها می‌تواند جهان‌وطنی باشد.

شما با توجه به تفاوت فرهنگی گفته‌اید که ادغام[1] مهم است و اینکه الگوی امریکایی را باید طرد کرد زیرا به گتوها و جوامعی که از فرهنگ اصلی کنده شده‌اند می‌انجامد. اما آیا از سویی دیگر، این خطر وجود ندارد که طرد تفاوت فرهنگی مانع غنای جامعه شود؟ آیا این مسئله بیشتر به بهتر اداره‌کردن وضعیت، به جمع‌کردن گتوها و درعین‌حال، به تعدیل سختگیری‌هایی که اغلب در اروپا دیده می‌شود، مربوط نمی‌شود؟

بله، چیزی که دارید پیشنهاد می‌کنید از سویی مفهوم سکولاریسم[2] فرانسوی (لائیسیته) است و از سویی دیگر، اجتماع‌باوری انگلوساکسون. همان‌طور که در بخش دوم سؤالتان گفتید تصور ما از سکولاریسم، دقیقاً مستلزم لحاظ‌کردن تفاوت فرهنگی است. برای مثال، در فرانسه ما سعی می‌کنیم سنت‌ها و آداب و رسوم مسلمانان، چینی‌ها و یا مردمی را که از جهان اسلاو آمده‌اند بفهمیم. اما درعین‌حال متوجه می‌شویم که مسئله بر سر محصور کردن مردم در دین فرهنگ ملی‌شان نیست، بلکه در مقابل، تلاش برای ایجاد مبادلاتی میان فرهنگ‌ها برای فهم متقابل و درعین‌حال، دست‌یافتن به کلیتی است که بر تفکر در یک جهان واحد اصراردارد؛ جهانی که من آن را



1. integration
2. secularism

میراث‌دار روشنگری فرانسه می‌دانم. [...]

گفتید که «روانکاوی نوعی شاگردی با فاصله» است. در نتیجه، به جای شکل‌دادن به اجتماع، گرایش به فردیت‌بخشی و متفاوت‌سازی هرچه‌بیشتر را در جامعه ایجاد می‌کند. در چنین زمینه‌ای، به چه معنا همچنان می‌توان از الگوهای جدید خانواده و اجتماع به‌عنوان احتمالات آینده صحبت‌کرد؟

معتقدم مفهوم اجتماع آن‌گونه که در جهان آنگلوساکسون به کار می‌رود، در کل، مفهومی است که از قرن نوزدهم به ارث رسیده‌است. یعنی در قالب یک اجتماع پروتستان، مذهبی بوده و کم‌وبیش فرم خانواده‌ای یکدست را به ارث برده و اساساً در مورد منافع رشد صنعتی، هسته‌ای[1] است. ما در پرتو نظریهٔ ماکس وبر، از اهمیت بی‌نهایت این نوع اجتماع‌باوری در ایجاد مبنای محکمی برای رشد صنعتی آگاهیم. بااین‌حال، این را هم می‌دانیم که کل قرن بیستم، و به‌ویژه آغاز آن، به‌واسطهٔ پیشرفت‌هایی در زیست‌شناسی، تکنولوژی جدید و شناخت زندگی روانی فرد و نیز انقلاب جنسی در مسیر فردیت‌بخشی هرچه‌بیشتر حرکت‌کرد. و این چیزی است که حتی اگر ادیان هم بخواهند متوقف نمی‌شود. این جریان، رشد و گسترش تکنیک و امر فردی است. چگونه باید با آن مواجه شویم؟ من معتقدم که باید سعی‌کنیم از این پیشرفت‌ها به سود خلاقیت افراد استفاده‌کنیم. هر کسی حق‌دارد تا جایی‌که ممکن است به فرد بدل شده و بالاترین حد خلاقیت را برای خود ایجادکند. و درعین‌حال، باید تلاش‌کنیم که بدون متوقف‌کردن این خلاقیت، ارتباط‌ها و وجوه



1. nuclear

مشترکی به‌وجودآوریم؛ یعنی ترویج به‌اشتراک‌گذاردن. میراث دینی ما را به بازاندیشی ایدهٔ به‌اشتراک‌گذاردن وامی‌دارد اما بدون آنکه فردیت سرکوب شود. این بزرگ‌ترین جدال جهان مدرن است. بحث بر سر ایجاد اجتماعی در قالب گذشته نیست، بلکه مسئله بر سر خلق اجتماعی جدید بر مبنای فردیت اشتراکی یا به‌اشتراک‌گذاردن فردیت[1] است. این «چالشی» عظیم است. اما اگر دشواری این چالش را به‌جان‌نخریم، در جوامع سرکوبگری محصور خواهیم‌شد که نیاز به فردیت را حفظ نمی‌کنند. یا به شکلی دیگر، این جوامع جهان را به واپسروی‌ای می‌کشانند که گذرا نخواهدبود؛ پیش از آنکه نیاز به فردیت ـ که دقیقاً زادهٔ رشد تکنولوژی و فردیت نمادین و زیست‌شناختی است ـ بار دیگر خود را نشان‌دهد، ما می‌توانستیم برای چندین دهه در قرون وسطا زندگی‌کنیم. بنابراین، باید سعی‌کنیم این چالش را برحسب فردیت و اشتراک برای جامعه‌ای شایسته درک‌کنیم.

و روانکاوی...؟

همان‌طور که می‌بینید پاسخی برای این سؤال ندارم اما این مسئله را در جای خود مطرح‌کردم که با همهٔ پیچیدگی‌هایش ارائه‌شد.

و در این دورنما، روانکاوی دقیقاً چگونه ظاهر می‌شود؟

معتقدم که روانکاوی به هر شخصی اجازه می‌دهد تا به بیشترین حد فردیتش دست‌یابد. اما در حقیقت، پایان درمان، پایانی است که به مسئله‌ای اخلاقی برمی‌گردد، چراکه مسئله‌ای مربوط به اشتراک است. چگونه قادر خواهم‌بود که در فردیتم با دیگران ـ از جمله با



1. sharing singularity

شریک جنسی یا خانوادگی و محیط کارم ـ شریک باشم؟ این، یک آغاز است که قطعی نبوده و تنها شروع ممکن هم نیست؛ بی‌شک راه‌های دیگری هم هست. اما در تجربهٔ من از این آغاز، به شیوه‌ای که روانکاوی در اروپا و فرانسه عمل می‌کند می‌توان امیدوار بود که در مسیر بررسی نیاز به اخلاقی امروزی گام برداشت.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

- Lechte, John. Kristeva, Julia. *Interview: Sharing Singularity*. in *Julia Kristeva;live theory*. john lechte,maria margaroni. pp. 143 - 163. Continuum, London. New York, 2004.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مصاحبه در دو جلسه در ۲ ژوئن ۲۰۰۲ و ۱۲ ژوئن ۲۰۰۳ در دفتر کار ژولیا کریستوا در واحد ۷ دانشگاه پاریس، دنیس دیدرو، ترتیب داده‌شد. از او برای همکاری همه‌جانبه و سخاوتمندانه‌اش سپاس‌گزارم. (ج. ل)

درگذر از مرزها
گفت‌وگو بریژیت هویتفیلد میدتون با ژولیا کریستوا

در این گفت‌وگو که در ژوئن ۲۰۰۴ ترتیب داده‌شد کریستوا ما را با سیر فکری دیرپا و غیرمعمول خود به‌عنوان یک نویسنده، روشنفکر و فردی دانشگاهی آشنا می‌کند. او از سال‌های آغازین فعالیت خود به‌عنوان یک پساساختارگرای رادیکال و فمینیستی پست‌مدرن، سخن می‌گوید و بحث می‌کند که چگونه حوزهٔ کاری‌اش با الحاق نظریه و عمل روانکاوانه گسترش‌یافت. او به سؤالاتی دربارهٔ آثارش درباب امر آلوده[1]، مالیخولیا، مادرانگی و عشق پاسخ می‌دهد و نشان می‌دهد که چگونه تجربیات شخصی، همچون مرگ پدرش، بخش‌هایی از فرآوری ادبی او را شکل‌دادند.

بریژیت هویتفیلد میدتون: گفته‌بودید که برای اینکه کسی بنویسد همواره باید در تبعید باشد. چگونه این را در ارتباط با سفرکردن، در حرکت‌بودن توضیح می‌دهید؟



1. the abject

ژولیا کریستوا: از نظر من، این تجربه‌ای است از احساس تعلق‌نداشتن. زمانی که می‌نویسم، در کنار چیزها می‌ایستم نه در میان آن‌ها. باید فاصله را حفظ‌کرد. همین‌طور فاصله از خود، نوعی تبعید از خویشتن، جایی که فرد برای اینکه بتواند بنویسد به معنایی با خود هم بیگانه می‌شود. و وضعیت خارجی‌های امروز مرا وادار کرد که آن را همچون شرط لازمی برای هر دستاورد فکری و به‌ویژه ادبیات درنظربگیرم. اما قبلاً آگوستین با بیان عبارت **In via, in patria** به آن اشاره کرده‌بود؛ اینکه سفر سرزمین توست. برای اینکه بتوانید بیندیشید نباید به یک مکان محدود بمانید، زیرا در آن صورت دیگر فکر نمی‌کنید بلکه تنها چیزی را که در اطراف شما گفته شده تکرار می‌کنید. اندیشیدن... تفکر، یکَ پرسش است. برای اینکه بتوانید پرسش کنید باید فاصله بگیرید و هم در درون و هم در بیرون چیزها باشید.

این‌طور به نظرم می‌رسد که می‌توان آثار شما را به دوره‌هایی ده‌ساله تقسیم‌کرد که هر دوره ویژگی خاص خودش را دارد؛ سیاست و علم زبان در دههٔ ۱۹۷۰؛ چرخش روانکاوانه در دههٔ ۱۹۸۰؛ رمان در سال‌های ۱۹۹۰؛ و تک‌نگاری[1]هایی درباب نبوغ زنانه تا به امروز در قرن جدید. به‌عنوان مؤلف، آیا آثارتان را همچون سفری به سرزمینی ناشناخته می‌بینید یا در پس آن طرح و برنامه‌ای وجود داشته‌است؟

نه، قطعاً طرحی نبوده و خودبه‌خود شکل‌گرفته. اما به‌رغم تفاوت‌ها، تفاوت در مضمون، هنوز احساس می‌کنم همان کار سابق را انجام می‌دهم. هنوز هم پروژهٔ مشابهی دارم و درگیر همان چیز هستم.



1. monography

زمانی که در حوزهٔ نشانه‌شناسی[1] کار می‌کردم همان چیزی بودم که شما اکنون پست‌مدرنیست می‌خوانید؛ یعنی نگاه پویایی نسبت به معنا داشتم که با آن به‌بررسی سوژهٔ سخن‌گو و تاریخ او می‌پرداختم. و اینکه سوژهٔ سخن‌گو را در ذهن داشتم به این دلیل بود که بیشتر به درون موقعیت‌های حساس روان نفوذ کنم. برای مثال، این موقعیت‌های حساس را می‌توانید در فرآیند یادگیری زبان توسط کودک بیابید. در روان‌پریشی یا در ادبیات آوانگارد، در مالارمه، لوترئامون، پروست یا جویس. زمانی که در حوزهٔ روانکاوی نیز کار می‌کردم غرق مسائل مشابهی بودم. معنای بازی سوبژکتیو، به‌صورتی که در نظریهٔ فروید دربارهٔ ناخودآگاه می‌بینیم. از همین جهت بود که به افسردگی، مناسبات عشق و اضطراب[2] علاقه‌مند شدم، و متوجه شدم که این موضوعات به حوزهٔ مسائل یکسانی تعلق‌دارند؛ مسائل مربوط به موقعیت فرد در جهان، موقعیتی که ثابت باقی نمی‌ماند. موقعیتی که با مشکلات و دشواری‌هایی که دارد در بحران است و البته در حال سرپیچی[3]. از این مطلب در مجموعه سخنرانی‌های دیگری صحبت‌کرده‌ام که حاصل آن‌ها دو کتاب بود: *معنا و بی ـ معنایی سرپیچی* (۱۹۹۶) و *سرپیچی درونی* (۱۹۹۷). بنابراین بسط روانکاوانه همواره با آگاهی سیاسی و اخلاقی همراه بوده‌است. کتاب‌های مربوط به نبوغ زنانه هم رویکرد مشابهی داشتند، البته با محوریت زنان. بنابراین، تحولی احساس نمی‌کنم.



1. semiology
2. anxiety
3. in revolt

در این سیر، زبان و فرم شما چگونه تغییر کرد؟

گمان می‌کنم حتی در رمان‌هایم نیز حوزهٔ مسائل مشابهی را بررسی‌کرده‌ام؛ یعنی دشواری زن‌بودن در رمان *داشته‌ها* و دشواری بیگانه‌بودن در کتاب آخرم *قتل در بیزانس*. درست است که تغییری ظاهری اتفاق افتاده‌است. مثلاً در اولین کتاب‌هایم زبان فرانسهٔ من انتزاعی‌تر و فنی‌تر بود. اما در کتاب‌هایی که دربارهٔ روانکاوی و زبان نوشتم فیزیکی‌تر و کامل‌تر شد زیرا معتقدم از طریق روانکاوی زبانی به دست می‌آید ـ و فرانسوی درهرحال برای من زبانی بیگانه بود ـ که با آن می‌توان به کودکی، به بدن وارد شد. همین‌طور فکر می‌کنم زبان روزمره و حسی‌ام را به‌واسطهٔ نوشتن رمان به‌دست‌آوردم. بنابراین تغییراتی که به آن اشاره‌کردید درست هستند اما از نظر من صرفاً شیوه‌های دیگری برای پرداختن به همان حوزهٔ مسائل‌اند.

من به‌عنوان خواننده در سراسر سه‌گانهٔ روانکاوانهٔ شما (*قدرت‌های وحشت*، *قصه‌های عشق* و *خورشید سیاه*) با توان غنایی بی‌اندازهٔ زبان مواجه شدم. تقریباً تجربه‌ای آهنگین که در آن صدای مؤلف به شکل نیرومندتر و پرشورتری نسبت به قبل ظاهر می‌شود. این حس‌انگیزی[1] از کجا می‌آید؟

درست است که من، شیوهٔ بیان خود را با نوشتن به‌دست‌آوردم. این نوعی[2] جریانی است که «نظریهٔ فرانسوی» نامیده می‌شود. ما مجموعه تفکراتی را ایجاد می‌کنیم که مبتنی است بر مفاهیم خاص، انتزاعیات و دستگاه فنی گسترده‌تر. درعین‌حال، سنت روشنگری را داریم که در آن روشنفکرانی مانند دیدرو، روسو، و ولتر در قالبی می‌نویسند



1. sensuousness
2. typical

که می‌توانید آن را ادبیات بنامید. این سنتی است که از جانب کسانی ادامه یافته که نسبت به من «جاافتاده»ترند؛ کسانی چون بارت، دلوز، و دریدا. اما به نظرم می‌رسد این ویژگی فرهنگ فرانسوی است که شخص تلاش می‌کند مفاهیم را به امر تصویری[1] پیوند دهد؛ نه لزوماً به‌خاطر اینکه مورد توجه قرارگیریم (هرچند که این اتفاق می‌افتد) بلکه از این جهت که برآنیم، معتقدیم، که در تصویرپردازی یا تخیل، اندیشیدن حضور دارد؛ اینکه نوشتار و ادبیات شیوه‌هایی‌اند که تفکر می‌تواند از طریق آن‌ها ظاهر شود زیرا موضوعاتی که مرا جلب می‌کنند ـ یعنی سوبژکتیویته، موقعیت فرد در جهان، بحران، سرپیچی ـ دقیقاً به‌خاطر اینکه این موضوعات، این اندیشه‌ها، اندیشه‌های موجود در رسانهٔ خاص هنر، مناسب‌ترین موضوعات‌اند. بسیار بیش از مفاهیم. و چرا؟ زیرا چیزی بیش از گفتار وجود دارد. زمانی که یک هنرمند خود را بیان می‌کند، زمانی که یک مؤلف خود را اظهار می‌کند، زبان دگرگون می‌شود، حسی شده و آکنده از احساسات می‌شود و این به معنای آن است که گوینده خنثا نیست. او خود را در زبان پیش می‌برد.

گفتید که سوژه زبان را طی روانکاوی به‌دست می‌آورد. آیا معنای موجود در نوشتار تنها جایی وجود دارد که نوشتار با موردی دیگر «سخن‌بگوید»؛ یعنی جایی که حقایق به‌واسطهٔ گفت‌وگو مبادله می‌شوند؟

بله، این را می‌توان در سبک کاری روشنفکران قرن هیجدهم دید؛ البته به معنایی عمیق‌تر فروید نیز آن را تشخیص داده‌بود زیرا



1. the imaginary

روانکاوی مبتنی بر انتقال متقابل[1] است. شما نمی‌توانید بدون اینکه خودتان بخشی از موقعیت گوش‌سپردن باشید کسی را واکاوی کنید. ما انتقال داریم و انتقال متقابل. بیمار چیزی را به روانکاو انتقال می‌دهد و روانکاو نیز از آن طرف چیزی را منتقل می‌کند. به‌واسطهٔ این تبادل، حقایقی نو، هماهنگی‌هایی جدید ایجاد می‌شود؛ نه صرفاً هماهنگی‌ها و حقایقی علمی، بلکه نوعی حقیقت فعال. معتقدم که من این رویکرد به فرد و این سبک خلق معنا را پذیرفته و به کار می‌برم.

گفته‌اید که هرگونه تصویرپردازی[2] مالیخولیایی است. فرد به‌عنوان خواننده چگونه با این مکالمه‌گرایی[3] زبان که از مالیخولیا[4] ناشی می‌شود ارتباط برقرار می‌کند؟ آیا نوشتار مالیخولیایی وجود دارد؟

دیروز، به کتاب‌فروشی زنان رفتم. از من خواستند تا دربارهٔ کولت صحبت‌کنم که بخشی از مجموعهٔ من دربارهٔ نبوغ زنانه است. او زنی است که چهرهٔ برجستهٔ ادبیات عصر خود است، به‌ویژه در میان زنان، زیرا او مالیخولیایی نیست. او شاد، سرزنده و... است. اما وقتی دقیق‌تر نگاه می‌کنید می‌بینید که فاکتور حیاتی، نقطهٔ آغازین، یک جراحت است. بنابراین، یک مالیخولیای بنیادین وجود دارد و او آن را تعدیل می‌کند. او زنی است که در ازدواجش دشواری‌های زیادی را تجربه‌کرد، حس می‌کرد به او خیانت شده و این او را بیمارکرد. او نوشتارش را به‌کارگرفت تا این رنج را تحمل‌کند. بنابراین پاسخ پرسش شما این است: کسی نمی‌تواند سبک ارتباط را در یک



1. countertransference
2. imagination
3 dialogism
4. melancholia

کشور، یا در یک جامعه، تغییردهد مگر آنکه یأسی بنیادین را تجربه کرده‌باشد. و هنرمند کسی است که رمزگان‌ها را تغییر می‌دهد. یک عکاس یا هنرمند یا شاعر کلیشه‌ها را به کار نمی‌برد، بلکه آن‌ها را دگرگون می‌کند. برای این منظور، آنها باید تنفر، خشم، یا دست‌کم یأسی را احساس کرده‌باشند که آن را تاب آورده، از آن برگذشته و ازسرگذرانده‌اند. بنابراین، معتقدم هسته‌[1]ای از ناامیدی وجود دارد که به مالیخولیا مرتبط است اما لزوماً به موردی پزشکی ختم نمی‌شود. همهٔ هنرمندان خود را با داروهای ضدافسردگی خفه نمی‌کنند یا به تخت‌های روان‌پریشی زنجیر نشده‌اند! اما عنصری از یک مالیخولیای بنیادین وجود دارد. رمانتیک‌ها ـ در آلمان و بعدها دیگران ـ به این مسئله پرداخته‌اند؛ من اولین نفر نیستم. والتر بنیامین نیز از نقش مالیخولیا در هنر مدرن گفته است. من تلاش می‌کنم آن را از منظر روانکاوی ببینم و شما حق‌دارید اشاره‌کنید که کتاب خورشید سیاه من شدیداً بر ارتباط میان مالیخولیا و والایش[2] زیبایی‌شناختی تأکید می‌کند.

دربارهٔ عشق چطور؟ شما گفته‌اید که هر نوشتاری درگیر عشق است؟

نوشتن می‌تواند راهی برای عشق‌ورزیدن باشد؛ اگر هم نه لزوماً عشق، دست‌کم می‌تواند شیوه‌ای برای ایجاد ارتباط عاطفی باشد. بیایید به کولت نگاهی بیندازیم. ما درون ایدئولوژی عشق زندگی می‌کنیم؛ همه از عشق حرف می‌زنند؛ عشق کیش ماست. بسیاری از



1. core
2. sublimation

مردم، دیگر به خدا اعتقاد ندارند اما همه به رستگاری از طریق عشق باور داریم. و برای مثال، شخصی همچون کولت جمله‌ای دارد که احساس می‌کنم کاملاً مشخصهٔ پرسش شماست. او می‌گوید: «عشق، پیش‌پاافتاده‌ترین چیز در هستی، از کنار من محو می‌شود» ـ و شاید کسی فکرکند، بله، وحشتناک است، همین او را افسرده می‌کند، اما نه! زیرا او ادامه می‌دهد: «اکنون که از آن رها شده‌ام، همه‌چیز خوشایند، متنوع و متفاوت است.» این به چه معناست؟ به این معنا که ادبیات به او توان داده تا نه‌تنها مالیخولیا را تحمل‌کند، بلکه از آیین عشق هم بگریزد. و او زنی است که هم لزبین است و هم ناهمجنس‌خواه. او به چه رسیده‌است؟ به چیزی «خوشایند، متنوع و متفاوت.» بله، روابط زیادی وجود دارد، اما نه اعتقاد مطلق به یک رابطهٔ مخرب، که کاملاً می‌تواند مرگ‌آور باشد. من فکر می‌کنم تجربهٔ زیبایی‌شناختی برای این چندآوایی[1]، این چندگانگی روابط با جهان، فضایی ایجاد می‌کند. برای مثال، زمانی که مؤلفی می‌نویسد، شخصیت‌های خیالی، همهٔ شخصیت‌های رمان به معنایی مؤلف را بازنمایی می‌کنند... خود من این را تجربه‌کردم اما با مطالعهٔ نویسندگان دیگر نیز می‌توان به این رسید. از پیش یک منِ چندآوا وجود دارد. بنابراین، زمانی که من شخصیت یک مرد، یک کَشاورز، یا یک روشنفکر می‌شوم، این شخصیت‌ها به انحای گوناگون عشق می‌ورزند. پس چندآوایی روابط هم وجود دارد. به‌این‌ترتیب، من با نوشتن متن «خودم را تکثیر می‌کنم.»



1. polyphony

شما در کتابتان *قصه‌های عشق* از عشق نوشتید. آیا این نوعی سفرنامه دربارهٔ عشق و چگونگی پدیدآمدنِ آن است؟ از نظر ژانر ادبی، کتاب را چگونه تعریف می‌کنید؟

البته ببینید... نمی‌دانم! به هیچ ژانری تعلق ندارد. من سفر می‌کنم، در نتیجه خود را در میان همهٔ ژانرها می‌یابم. کتاب جستاری دربارهٔ منشأ روانکاوانه است که در میان چیزی سیر می‌کند که ممکن است آن را حوزه‌های فلسفی و ادبی بنامید، زیرا من تاریخ فهم اروپا از عشق را نوشتم؛ اینکه عشق برای یونانیان، یهودیان، در قرون وسطا، رنسانس و بعدها در زمانهٔ ما چه معنایی دارد. درعین‌حال، در مورد عشق چیزی کاملاً شخصی وجود دارد؛ چیزی بدعت‌آمیز[1]. پاراگرافی طولانی، با خطی برجسته، دربارهٔ مریم مقدس هست که توصیفی غنایی از تولد، یعنی مادرانگی، به‌دست می‌دهد. این کتاب ترکیب خاصی از ژانرها است.

آیا احساس می‌کنید در اینجا این ترکیب ژانرها به‌صورت استعاری، نظیر سرگذشت شخصی خودتان به‌عنوان کسی است که از مرزها می‌گذرد؟ کسی که در میان کشورها می‌گردد و در این جریان تجربیاتی کسب می‌کند؟

بله، از جهتی این همان کاری است که می‌کنم. در آخرین کتابم، روزنامه‌نگاری به نام استفانی دلاکور وجود دارد که جمله‌ای دارد به این مضمون که کاملاً به او خوش می‌گذرد: **Je me voyage** حال، به زبان فرانسه کسی این‌طور نمی‌گوید. او به جای «من سفر می‌کنم» می‌گوید: «من خودم را سفر می‌کنم.» همین باعث می‌شود دوستش از



1. heretical

او بپرسد چرا درست فرانسوی صحبت‌نمی‌کند، «این‌طوری نمی‌گن» اما او جواب می‌دهد درست همان چیزی را گفته که می‌خواسته بگوید. او در میان چهره‌های مختلف و شخصیت‌های گوناگونی که با خود دارد سفر می‌کند؛ او مقاله و به همان خوبی تاریخ و رمان می‌نویسد؛ بنابراین در میان همهٔ ژانرهاست. و گمان می‌کنم شاید این مشابه سرگذشت خودم به‌عنوان یک خارجی باشد. من معمولاً خود را یک زن فرانسوی با اصلیتی بلغاری می‌دانم که تابعیت اروپایی دارد و در امریکا زندگی می‌کند. این واقعاً همه‌چیز در یک چیز است! یک موزاییک. و من فکر می‌کنم هر کسی که در زمانهٔ ما زندگی‌کند چنین چیزی است یا به چنین چیزی تبدیل می‌شود زیرا ما در کشورهای گوناگونی زندگی می‌کنیم، در کشورهای مختلفی کار می‌کنیم، به زبان‌های گوناگونی صحبت می‌کنیم، و در دوره‌های مختلفی زندگی‌می‌کنیم. در قرن‌بیستم با والدینمان زندگی می‌کنیم، در نیمهٔ قرن بیست‌ویک با فرزندانمان، با بمب‌گذاران انتحاری و دیگر بنیادگرایان در عصری شبیه به قرون‌وسطا، با دانشمندانی که دست به شبیه‌سازی زده‌اند در هزارهٔ چهارم؛ بنابراین گمان‌می‌کنم آدمی هرگز تا این حد چندوجهی نبوده‌است.

نظرات شخصی‌ای که در متن‌هایی مانند ***Stabat Mater*** و در داستان‌های مربوط به روابط، یا «شرح‌حال‌ها» (در *قصه‌های عشق*) تصویرکرده‌اید، چنین شدت و حدّتی دارند. چگونه سفر[1] و خاستگاه[2] به این امور ارتباط می‌یابند؟ تا چه حد نظریهٔ شما مبنی بر اینکه هر نوشتاری با فاصله‌گرفتن، در تبعید، ایجاد می‌شود این



1. journey
2. the origin

متون را توضیح می‌دهد؟

برای مثال، در این مورد نمونه‌های روانکاوانه، هم‌زمان مجموعه‌ای از همدلی‌ها با و نفوذکردن در بیمار، و فاصله‌گرفتن را پیش‌فرض می‌گیرند. بنابراین من در هر مورد، خود را فرافکنی می‌کنم، من به پیر، ماری و جان «بدل می‌شوم»، من به کسانی «بدل می‌شوم» که با من صحبت می‌کنند، من خودم را در موقعیت آنها می‌گذارم و از مکانی به مکانی دیگر حرکت می‌کنم. و درعین‌حال، برای اینکه رفتارشان را درک و تفسیر کنم، عقب کشیده و به موضع خودم برمی‌گردم. بنابراین همواره این حرکت به جلو و عقب وجود دارد و این سفری است حقیقتاً ذهنی.

و آیا معتقدید که این سفر ذهنی را خارج از اتاق درمان نیز می‌توان انجام‌داد؟

کاملاً. به اعتقاد من، جهان مدرن که از طریق جهانی‌سازی[1] ما را به حرکتی فیزیکی وامی‌دارد، تا جایی که ضرورت سفر ذهنی را قبولانده و بر آن تأکیدکند، سودمند است. و همین‌طور بالعکس. روزی با یک ایتالیایی صحبت‌کردم که برای مصاحبه با من دربارهٔ پُست الکترونیکی[2] به اینجا آمده‌بود. آیا می‌توان گفت زمانی که از پُست الکترونیکی استفاده می‌کنیم از این طریق سفر می‌کنیم؟ به اعتقاد من، لزوماً نه؛ زیرا بسیاری از افراد پیام‌هایی می‌فرستند که صرفاً حاوی اطلاعات است، بدون هیچ پرسشی. آن‌ها از تکنولوژی استفاده می‌کنند، آن‌ها از یک مکان به مکانی دیگر حرکت می‌کنند، اما تفکر



1. globalization
2. email

نمی‌کنند. بنابراین، استفاده از پُست الکترونیکی یا مسافرت با هواپیما لزوماً فاصلهٔ تبعید را به وجود نمی‌آورد. ما می‌توانیم برای یافتن چیزهایی که نظرات شخصی‌مان را تأیید می‌کنند از پست الکترونیکی و اینترنت استفاده‌کنیم. یا چیزهایی که به نازیسم، کودک‌آزاری و غیره اشاره داشته‌باشد که هر یک مصداق‌هایی از یک ایدئولوژی هستند و نه تفکر. بنابراین تکنولوژی کافی نیست، هرچند که می‌تواند فاصله را بهینه کند؛ اما نه، این‌ها با هم فرق‌دارند.

در مورد مادرانگی که در *Stabat mater* آن را شرح‌دادید چه‌طور؟ در آن متن، شخصی که به‌صورتی برجسته[1] و نیز در حاشیه چاپ شد، اثری که با تاریخ اروپایی عشق که در آغاز از آن صحبت‌کردیم همسواست. تفکرات شما دربارهٔ تبعید و نوشتار خودتان، مشخصاً در این متن چیست؟

من این را دقیقاً تبعید نمی‌دانم، بلکه تلاشی می‌دانم برای یکی‌کردن دو جنبه از فرهنگ ما که بخش‌هایی از خودم هستند یا دست‌کم در زمان نوشتن اثر بودند. از طرفی، تأملی تاریخی و فلسفی یعنی نظریه، و از طرفی دیگر، داستان. و من این متن را پیش از آنکه به قالب رمان رو بیاورم نوشتم. بعدها بود که شروع به نوشتن رمان کردم. بنابراین اکنون در رمان‌هایم این شقاق وجود ندارد؛ اکنون آن دو ترکیب شده‌اند. در این رمان‌ها یک طرف سفید و طرف دیگر سیاه نیست بلکه ترکیبی از آن‌ها حاکم است. با این‌همه، رمان‌های نامعمولی هم وجود دارد. برخی از نویسندگان که به قتل در بیزانس نگاهی انداخته‌اند از آن به‌عنوان «یک رمان کامل» یادکرده‌اند، زیرا



1. bold

هم فلسفه دارد و هم تاریخ. یک رمان کارآگاهی است که شامل صحنه‌های شاعرانه هم هست....

مادرانگی و نوشتار. شما طی سال‌ها دربارهٔ این مسائل مطالب زیادی گفته‌اید. جایی خواندم که شما این عقیده را بیان‌کرده‌اید که زنانی که مادر هستند به این دلیل به نوشتن گرایش دارند که از نقش مادری فرارکنند یا از امر روزمره[1] فراتر بروند. هنوز هم به این نظرات اعتقاد دارید؟

دست‌کم می‌دانستم که زنان دوره‌های پیش به این خاطر می‌نوشتند که دربارهٔ چیزی جز مادری بیندیشند، برای اینکه از خانواده فرارکنند. با این‌همه، برای بسیاری از ما دیگر این‌گونه نیست. چندی پیش، مراسم یادبود کولت بود، کسی که مادر کاملی نبود و با دخترش مشکلات زیادی داشت ـ چیزی که اکنون در فرانسه همه درباره‌اش حرف می‌زنند. اما او یک زن است؛ و اولین زن ادبیات فرانسه که تصمیم‌گرفت دخترش را بفهمد، دربارهٔ زبان دخترش حرف‌بزند، نسبت به رابطه‌اش با پدر، خواب‌های او و بازی‌های کودکانه‌اش توجه نشان‌دهد. در همان زمان، ملانی کلین روانکاوی کودکان را به‌وجودآورد اما آنها مستقلاً عمل‌کردند زیرا یکدیگر را نمی‌شناختند و در جنبش فمینیستی (تا امروز) دو جریان حاکم بوده‌است. برخی همچون سیمون دوبوار معتقد بودند که دو جنس باید برابر باشند و تفاوتی نباشد، گمان می‌کردند که مادربودن بردگی است. و زمانی که آنها می‌نوشتند به‌خاطر نوشتن از چیزهای دیگر ـ از آزادی جنسی، اقتصادی و سیاسی ـ بود و بسیاری از فمینیست‌ها



1. the ordinary

هنوز هم به این گرایش دارند. برخی دیگر تلاش‌کردند تا به معنایی از مادربودن دست‌یابند و بفهمند که چگونه می‌توان یک مادر بود و همچنان زندگی‌کرد و... بنابراین این گرایش هم وجود دارد اما فکر می‌کنم در اقلیت است.

چه چیز مادرانگی را تا این حد دشوار می‌کند؟ آیا نقش مادری است؟

در مجموعه‌ام دربارهٔ نبوغ زنانه اشاره‌کرده‌ام که هانا آرنت که خود مادر نبود به شکل قابل‌توجهی دربارهٔ تولد کودک نوشته‌است، دربارهٔ مراقبت از دیگری در زمان بعد از تولد، که زمان مرگ نیست، دربارهٔ مسائلی که در تجربهٔ مادربودن مطرح می‌شوند. به بیان دیگر، یک زن حتماً نباید مادر باشد تا بتواند با جهان رابطهٔ مادرانه داشته‌باشد. منظورم این است که برای مثال، یک پرستار، یک پروفسور زن یا زنان دیگر کاملاً می‌توانند نقش مادری را برعهده‌بگیرند. همچنین زنانی هستند که بچه دارند ولی به نوعی بی‌احساسی جنگی درمی‌افتند. بنابراین مادرانگی زیست‌شناختی... همان‌طور که تبعید ذهنی در برابر تبعید در قالب سفر قرار می‌گیرد، مادرانگی ذهنی و زیست‌شناختی هم دو چیز متفاوت‌اند. مادرانگی زیست‌شناختی را می‌توان پرورش‌داد اما صرفاً مسئله‌ای مربوط به راه و رسم طبیعت نیست؛ این یک مادرانگی طبیعی است اما طبیعی صرف هم نیست.

شما در رمان‌هایتان به مسئلهٔ جنایت و شر می‌پردازید. در وهلهٔ اول، چه‌چیز باعث شده ژانر جنایی را انتخاب‌کنید؟

ایدهٔ رمان کارآگاهی اولین‌بار در سال ۱۹۸۹ به ذهنم رسید؛ زمانی که پدرم را ازدست‌دادم. او در بیمارستان بلغارستان سه ماه پیش از

فروریختن دیوار برلین کشته‌شد. هیچ‌کس نمی‌خواست او بمیرد، جز همان واحدی که در بیمارستان در مورد سالخوردگی آزمایش‌هایی انجام می‌داد. زمانی که افراد سالخورده به بیمارستان می‌آمدند از شیوه‌هایی برای عمل جراحی استفاده می‌شد که چندان به‌روز نبود. بنابراین، در این عمل اشتباه صورت‌گرفت. در سپتامبر سال ۱۹۸۹ به مراسم تشییع جنازه رفتم و دیوار برلین در نوامبر فروریخت؛ یعنی کمی زودتر. حال، پدر من یک مسیحی ارتدوکس بود، یک معتقد سرسخت، و پیغامی به دست من رسید که نمی‌توانند او را دفن‌کنند. تنها کمونیست‌ها می‌توانستند دفن‌شوند زیرا از این‌گونه آن‌ها می‌توانستند از هر تشریفات مذهبی‌ای خودداری کنند. من پیشنهاد دادم که قبری در کنار قبر خودم، به فرانک یا دلار، بخرم و پاسخ‌گرفتم که در حقیقت، امکان این وجود دارد اما اول من باید بمیرم و بعد آن‌ها پدرم را در کنار من دفن‌کنند. به‌این‌ترتیب او برخلاف میلش سوزانده شد. نمی‌توانید تصورکنید در این ماجرا چه وضعیت وحشتناکی داشتم. اولاً مرگ پدرم ناگهانی بود؛ عمل جراحی او چندان جدی نبود و عملی جزیی بود که در آن اشتباه صورت‌گرفت و این به‌خودی‌خود دردناک بود؛ و بدتر از آن مشکلاتی بود که دربارهٔ دفن‌کردن او پیش‌آمد؛ اینکه پدرم برخلاف خواسته‌اش با سوزانده‌شدن به پایان کار خود رسید. در همین زمان من فشار نوشتن رمان را احساس‌کردم، برای تحمل اندوه. رمان نوعی اندوه‌درمانی بود و فرم و قالبی که به‌عنوان انتخاب طبیعی من پیش‌آمد ژانر جنایی بود. زیرا جنایتی هم در کار است؛ یک روزنامه‌نگار زن، دوست مرد متوفا، ظاهراً به‌عنوان دخترش به کشور

او می‌رود تا تحقیقاتی انجام‌دهد اما نمی‌تواند بفهمد مجرم کیست زیرا همه به گرگ تبدیل شده‌اند [عنوان کتاب، *پیرمرد و گرگ‌ها* است، ۱۹۹۱]. همهٔ مردم در شهر به گرگ تبدیل شده‌بودند و او نمی‌توانست بفهمد که در پس این جنایت چه‌کسی حضور دارد. به اعتقاد من این امر تا حد زیادی همان چیزی را منعکس می‌کند که ما در جهان مدرن تجربه می‌کنیم. جنایت‌های بی‌شماری اتفاق می‌افتد و ما نمی‌توانیم عاملان آن را پیداکنیم. فرضیه‌هایی مطرح می‌شود اما هیچ‌کس مطمئن نیست. در نهایت، افرادی شناسایی می‌شوند زیرا دادرسی‌هایی انجام می‌شود اما همچنان می‌دانیم که نسبت به چیزی که آشکار شده چیزهای بیشتری وجود دارد. مسائل اغلب بسیار پیچیده‌تر از فهم ما هستند.

آیا داریم از شر صحبت می‌کنیم؟

دقیقاً. مسئلهٔ شر. امروز همین مسئله در مورد جنگ عراق هم وجود دارد. آنها می‌گویند با شر می‌جنگند اما شر یعنی القاعده. و القاعده از کجا می‌آید؟ چرا القاعده وجود دارد؟ زنجیرهٔ شر بی‌پایان است. اما شما در یک رمان بیشتر می‌توانید به این مسئله بپردازید تا در سیاست، زیرا در سیاست باید موضعی اتخاذکنید و بنابراین با شر بجنگید. اما با تأمل می‌فهمید که مسائل بسیار پیچیده‌تر هستند و از طریق فلسفه ـ و حتی تا حد بیشتری از طریق رمان ـ می‌توانید تصویر چندآوایی‌تر و حتی شاید نافذتری ارائه‌کنید.

در این داستان به جنایت و مأمور زنی که تلاش می‌کرد حقیقت این جنایت را کشف‌کند توجه‌کنید: لکان جایی می‌گوید او کارآگاه را همچون یک روانکاو می‌داند. آیا خودتان میان فعالیت پرده‌بردارانهٔ

روانکاو و کارآگاه جنایی ارتباطی می‌بینید؟

کاملاً. دقیقاً، اشارهٔ شما بیشتر به فروید است تا به لکان. و می‌دانید فروید در اواخر عمرش چه می‌کرد؟ او رمان‌های پلیسی می‌خواند. و دخترش، آنا فروید[1]، این را خجالت‌آور می‌دانست زیرا فکر می‌کرد رمان پلیسی ژانر سطح بالایی نیست، ژانر کم‌ارزشی است که برای مردمی از طبقات پایین‌تر جامعه مناسب است. اما فروید، روانکاو را با باستان‌شناس و کارآگاه مقایسه می‌کرد. آن‌موقع به فروید فکر نمی‌کردم اما وقتی اندوه بر شما غلبه می‌کند، خود را بر شما تحمیل می‌کند. کسی فکر نمی‌کند فلان کار را به فلان دلیل انجام خواهم‌داد... به شما تحمیل می‌شود.

شما روانکاو هم هستید...

بله، مربوط است اما زمانی که من شروع به نوشتن رمانی کارآگاهی کردم به این فکر نمی‌کردم.

از نظر شما چه اتفاقی برای فمینیسم افتاده؟ و خودتان چه موضعی می‌گیرید؟

فمینیسم جنبش چندان باسابقه‌ای نیست؛ نسبتاً جدید است و به اواخر قرن نوزدهم برمی‌گردد، و نیز در سه مرحله رشد کرد. مرحلهٔ اول، طرفداران حق رأی زنان[2] بودند که برای برابری سیاسی مبارزه می‌کردند. دومین مرحله مربوط به سیمون دوبوار بود (و دیگران، اما به‌طور خاص، خود او زیرا موجزترین بیان را به آن بخشید). او برای



1. Anna Freud
2. suffragette

چیزی مبارزه کرد که خود برابری هستی‌شناختی میان دو جنس می‌نامید. «خواهری، برادری، مردان، زنان برابرند» و دیگر هیچ. اکنون، فکر می‌کنم در آن زمان این حرکت خوبی بود برای به‌دست‌آوردن ـ برای مثال ـ استقلال مالی و حق سقط جنین. پس از آن، مرحلهٔ سومی بود که من خودم در گذشته به آن تعلق‌داشتم. موجی که به‌ویژه در فرانسه حدود می ۱۹۶۸ ظاهر شد و توسط برخی از امریکایی‌ها ادامه پیداکرد، اما نه همهٔ آنها. این مرحله نه از برابری، بلکه از تفاوت صحبت می‌کرد. ما بیشتر به فروید توجه داشتیم. تصور ما این بود که میان دو جنس تفاوتی هست و اینکه مرد، زن نیست. و هرچند که همگیمان به یک زبان صحبت می‌کنیم، چه نروژی، چه انگلیسی و یا فرانسوی، و با اینکه آرمان‌های مشترک خاصی در سر داریم (یعنی نوعی کلیت‌گرایی[1]) ـ برای مثال، قتل را نادرست می‌دانیم، شدیداً برای آزادی ارزش قایلیم و غیره و غیره ـ برای پرداختن به این مسائل شیوه‌های متفاوتی وجود دارد و این به دلیل شرایط زیست‌شناختی و البته تاریخی است؛ همچنین نگاه خاص ما به تولد، کودکان، دیگری و... این تفاوت در طول دههٔ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ از طریق آثاری دربارهٔ مسئلهٔ نوشتار زنانه به‌وجودآمد. آیا نوشتار زنانه وجود دارد؟ آیا زنان می‌توانند شیوه‌های جدید درک چیزها یا دیدگاه‌هایی جدید دربارهٔ سیاست ارائه‌دهند؟ خیلی مانده تا به این پرسش‌ها پاسخ داده‌شود. من پاسخی ندارم. اما گمان می‌کنم خوب است که در این باره تأمل‌کنیم؛ اگر کمکی هم نکند، جهان را



1. universalism

پیچیده‌تر می‌کند. زیرا در آن صورت شما به‌هیچ‌وجه به تک‌باوری[1] که خلاقیت را از بین می‌برد نخواهیدافتاد.

امروز، تا چه حد خود را از فمینیسم به‌عنوان یک جنبش دور می‌بینید؟

معمولاً می‌گویم به جنبش تعلق‌داشتم و اکنون رادیکال‌تر شده‌ام. در کتاب‌های مربوط به نبوغ زنانه، گفته‌ام که تلاش می‌کنم صریحاً فمینیسم توده‌ای را نقادی کنم. و وقتی می‌پرسم چه تفاوتی می‌توان ایجادکرد سعی نمی‌کنم بپرسم زنان به‌عنوان یک گروه چه تفاوتی را می‌توانند ایجادکنند، بلکه تفاوت توسط یک زن مدنظرم است. و تلاش می‌کنم که از آزادی و خلاقیت هر زنی صحبت‌کنم. به این طریق به ایده‌ای برای «نبوغ زنانه» می‌رسم؛ ایده‌ای که بزرگ‌نمایی تحریک‌کننده‌ای است که با آن خلاقیت هر زنی به چشم می‌آید. بنابراین امروز موضع من را این‌گونه می‌یابید. و من نمی‌توانم نسبت به چیزی که منتقدان می‌گویند بی‌تفاوت باشم. اما از خودم می‌پرسم چرا هنوز بین زنان چنین «جنگی» وجود دارد. فکر می‌کنم برخی از زنان به دلایل متفاوت (مانند افسرده‌بودن، به‌حاشیه‌رانده‌شدن در محیط کار، احساس بردگی) به خشونتی دامن می‌زنند که احساس می‌کنم به دورهٔ دیگری تعلق‌دارد؛ یعنی دورهٔ باستان. اما دیگران این‌گونه نیستند؛ همبستگی آشکاری را هم در بین زنان می‌بینم. باید نقاط مثبت را هم دید، نه اینکه صرفاً به نقد چسبید.

آیا چیزی به‌عنوان نبوغ زنانه وجود دارد؟ اگر بله، مشخصهٔ زن نابغه چیست؟



1. monolithism

در پایان کتابم دربارهٔ کولت سعی‌کردم در زنان نابغه ویژگی‌های مشترکی پیداکنم (هانا آرنت، ملانی کلین و کولت). برای مثال، شور زندگی و علاقه‌شان به دیگری. برخلاف چیزی که اغلب گفته شده ـ اینکه زنان خودشیفته‌اند ـ من معتقدم آنها بسیار کمتر از مردان خودشیفته‌اند و با مسائل پیرامونشان رابطهٔ بسیار قوی‌تری دارند؛ چه ارتباط با کودکان، چه روابط عاشقانه و یا زندگی اجتماعی. بنابراین، آن‌ها به ابژه پیوند خورده‌اند. زندگی، بیشتر متصل‌بودن به ابژه تا به خود، و ارتباط با زمان که نه مسیری به‌سوی مرگ بلکه به‌سوی تولد است، چیزی که دوباره آغاز می‌شود. کولت آن را **از پیله درآمدن**[1]، جوانه‌زدن، سر از تخم درآوردن می‌نامد. بنابراین، ویژگی‌های خاصی وجود دارد و من فکر می‌کنم نبوغ زنانه، در بین ابعاد دیگر، از میان این سه بعد حرکت می‌کند.

در چنین زمینه‌ای دربارهٔ دو جنس چه‌چیزی برای گفتن هست؟

پایان کتابم دربارهٔ کولت پرسش از تفاوت میان دو جنس است: زنان چه هستند؟ مردان چه هستند؟ نبوغ زنانه شاید یک شگرد قرن هفدهمی برای احیای زنان باشد. اما امروز، به‌سرعت به چیزی بسیار فراگیرتر از این مسئله رسیده‌ایم. این دوگانگی‌ها جذابیت معمولشان را ازدست‌داده‌اند و به همین دلیل احساس می‌کنم امروز برخی از فمینیست‌ها از مد افتاده به نظر می‌رسند. زیرا اکنون، زمانی که تکنولوژی‌های شبیه‌سازی و تلقیح و رشد زیست‌شناسی را داریم و مطمئناً با آزادی فردی، که امیدوارم بیشتر شود ـ عصری که به



1. *l eclosion*

دموکراسی‌های پیشرفته دست یافته و همچنان ممکن است به نقطهٔ دیگری برسد ـ اکنون هر کسی می‌تواند جنسیت مورد علاقهٔ خودش را ابداع‌کند. ویژگی‌های غالبی وجود دارد. یکی زن است و بقیه مرد اند. اما زنان خصوصیاتی همجنس‌گرایانه دارند؛ حتی اگر تشخیص هم ندهند، آنها خصوصیاتی مردانه دارند و حتی اگر در فعالیت جنسی هم ظاهر نشود، در حالاتشان بروز می‌یابد. مجموعه امکاناتی وجود دارد که به فرد امکان می‌دهد جنسیت خود را انتخاب‌کند؛ و نیز مبنای خلاقیت خود را. یک فرد خلاق، در زمینهٔ موسیقی یا دوچرخه‌سواری یا شنا یا ادبیات، جنسیت خاص خود را ابداع می‌کند. شخص مذکور تنها یک مرد یا یک زن نیست. و فکر می‌کنم فمینیسم گذری بود به فهم ما از سکسوالیته[1] به‌مثابهٔ نوآفرینی. اما تاکنون تنها افراد نخبه چنین فرصتی داشتند. به‌علاوه، تفاوت جنسی برای تولیدمثل انواع ضروری است.

اگر درست فهمیده‌باشم، منظورتان این است که هم‌زمان با اینکه ما تمایزمان، نبوغمان را پرورش می‌دهیم، دو جنس به هم نزدیک‌تر می‌شوند و اینکه هر یک از ما باید استعدادها و قابلیت‌های احتمالی‌مان را پرورش‌دهیم تا به «نبوغ» برسیم؟

هر کسی در خود امکان‌هایی دارد و این امکان با این حقیقت روشن می‌شود که آن‌ها به جنسیت خاصی تعلق ندارند، بلکه سکسوالیتهٔ خودشان را خلق می‌کنند. هستند زنانی که خصوصیاتی همجنس‌خواهانه یا مردانه دارند؛ و حتی خارج از سکسوالیته؛ آن‌ها با گل‌ها یا حیوانات همانندسازی می‌کنند. روان انسان به‌ویژه در موقعیت‌های



1. sexuality

خلاقانه، همچون زنجیرهٔ درهم‌پیچیده‌ای از امکان‌ها ظاهر می‌شود. این صرفاً موقعیتی دوقطبی نیست.

آیا آثار شما در موضوعات مختلف همواره همچون متنی بیوگرافیک نیست، که آرام پیش می‌رود؟ یک زندگینامهٔ پنهان؟

از یک جهت بله. من امیال، یأس‌ها و مشکلات خودم را فزافکنی می‌کنم اما اغلب در مورد سه حد از نبوغ زنانه این پرسش را مطرح می‌کنم و خیال نمی‌کنم که هانا آرنت، ملانی کلین، یا کولت هستم. گمان می‌کنم در تلاشم تا فاصلهٔ خود را از آنان حفظ‌کنم. همین‌طور دربارهٔ زندگینامه‌ام، درست دربارهٔ آن نمی‌دانم. ممکن است مربوط به این باشد که کارم را به خانه می‌برم. من پا به سن گذاشته‌ام؛ اکنون زنی جاافتاده‌ام؛ اما از طریق رابطه‌ام با دانشجویان و فعالیت به‌عنوان یک روانکاو، که همواره ما را به کودکی می‌برد، فکر می‌کنم کارم تا حدی بر زندگی شخصی‌ام تأثیر گذاشته‌است و این باعث می‌شود باورکنم که با پایان فاصله دارم. و نوشتن زندگینامه از جهتی به معنای به‌پایان‌رساندن است. بااین‌حال، درست است که آخرین رمانم *قتل در بیزانس* شاید اتوبیوگرافیک‌ترین اثر من باشد؛ زیرا اجازه‌دادم تا شخصیت‌های داستان به بلغارستان سفرکنند. دو رشتهٔ روایی وجود دارد؛ یکی در زمان حال اتفاق می‌افتد (جنگ صلیبی بوش علیه اسلام) و دیگری که داستان مرد تاریخدانی است اما بی‌شباهت به خودم نیست و کشف می‌کند که اجداد او از اهالی بالکان بودند. او به آنجا سفر می‌کند تا خانواده‌اش را ببیند و سپس می‌فهمد که خانواده‌اش از نسل مبارزان فرانسوی بودند. بنابراین، او با طی‌کردن کل اروپا به فرانسه سفر می‌کند. از این طریق، من می‌توانم هم از

بلغارستان و هم از فرانسه «دیدار کنم» و نظرات خودم را بیان‌کنم. شخصیت دیگر، استفانی دلاکور روزنامه‌نگار، نشانه‌شناسی و زبان چینی خوانده‌است و به‌تازگی مادر خود را از دست داده، بنابراین چندین عنصر اتوبیوگرافیک در رمان وجود دارد؛ اما به سبک داستان.

آیا می‌توان رمان‌های شما را واجد سبکی دَورانی دانست، به‌عنوان متنی که در زمان به عقب برمی‌گردد و مجدداً به حال پیوند می‌خورد؟

مطمئناً یک زمان دَورانی وجود دارد.

چه‌برنامه‌ای در سر دارید؟ آیا رمان‌های بیشتری خواهیدنوشت؟

فکر می‌کنم بله. فعلاً دربارهٔ رمان بعدی فکر می‌کنم که آن هم یک رمان جنایی خواهدبود؛ البته دربارهٔ زمان. اما اکنون چیز بیشتری نمی‌خواهم بگویم زیرا هنوز کاملاً به آن فکر نکرده‌ام. کار قطعی‌ام پیشنهادی است که از انتشارات «بایارد» دریافت کردم، آن‌ها از «متفکران مدرن» می‌خواهند تا دربارهٔ آموزگاران روحانی غرب کتاب بنویسند. و از من خواستند تا کتابی دربارهٔ ترزای آویلایی[1] بنویسم. دربارهٔ او چیز زیادی نمی‌دانستم؛ قطعات کوتاهی نوشته‌بودم. سال گذشته، در دانشگاه شیکاگو تدریس می‌کردم و در وقت آزادم مشغلهٔ کمتری داشتم، بدون خانواده‌ام آنجا رفتم و وقت بیشتری داشتم؛ بنابراین ترزای آویلایی را مطالعه‌کردم. کاملاً جذب شده‌بودم. جذب جنون او (او زنی عجیب است)، شوریدگی‌هایش و



1. Teresa of Avila

نفوذ سیاسی‌اش که نظام کارملی[1] را احیاکرد! بنابراین، کتابی که نوشتن آن را همین تابستان در دست می‌گیرم دربارهٔ ترزای آویلایی است. این اولین پروژهٔ من است.

چه خواهیدکرد و در پنج سال آینده چه خواهیدنوشت؟

کتاب ترزای آویلایی را یک یا دوساله تمام خواهم‌کرد و زمان خواهم‌داشت که رمانی دربارهٔ زمان بنویسم. به‌علاوه، به‌عنوان یک روانکاو به کار ادامه خواهم‌داد. ممکن است مقالاتی دربارهٔ تجربیاتی که در درمان روانکاوانه داشته‌ام منتشر کنم و در پنج سال آینده شاید از دانشگاه کناره‌گیری کنم.

در پایان، ژولیا کریستوا، در هفتهٔ شما چند روز و در سال شما چند ماه وجود دارد؟

بله، درست به هدف زدید. کارهای زیادی برای انجام‌دادن هست... اما یک نویسندهٔ فرانسوی گفته: «بدون کارکردن، کاری برای انجام‌دادن نخواهیدداشت.» متناقض است اما فرد باید از کاری که انجام می‌دهد لذت‌ببرد، بنابراین...

این مقاله ترجمه‌ای است از:

- **Midttun,Birgitte Huitfeldt , *Crossing the borders: an interview with Julia Kristeva (Interview)*. Hypatia, 22 - sep - 06. Indiana University Press**

۱. تارکان دنیا یا راهبه‌های کارملی که در حدود سال ۱۱۶۰میلادی گردهم آمده، به تکدیگری و دوره‌گردی می‌پرداختند.

مطالعهٔ آثار

-kristeva,Julia. 1969. *Semiotike, Recherches pour une semanalyse*. Paris: Editions du Seuil.

- 1974. *La Revolution du language poeti que l''avant – garde a la fin du XIXe siecle*, Lautreamont et Mallarme. Paris. Editions du seuil.

- 1980. *Pouvoirs de l''Horreur*, essai sur l''abjection. Paris: Editions du Seuil.

- 1983. *Histoires d''amour*. Paris: Denoel.

- 1987. *Soleil noir: Depression et melancolie*. Paris: Gallimard.

- 1988. *Etrangers a nous - memes*. Paris: Fayard.

- 1990. *Les Samourais. Paris*: Fayard.

- 1991. *Le vieil home et les loups*. Paris: Fayard.

- 1996. *Possessions*. Paris: Fayard.

- 1996. *Sens et non - sens de la revoite: Discours direct*. (pouvoirs et limites de la psychanalyse, 1). Paris: Fayard.

- 1997. *La revoite intime: Discours direct*. (Pouvoirs et limites de la

psychanalyse, 2). Paris: Fayard.

- 1999. *Le Genie feminine: La vie, la folie,les mots: i. Hannah Arendt*. Paris: Fayard.

- 1999. *Le Genie feminine: la vie, la folie, les mote: ii. Melanie Klein*. Paris: Fayard.

- 1999. *Le Genie feminine: La vie, la folie, les mots: iii. Colette*. Paris: Fayard.

- 2004. *Meurtre a Byzance*. Paris: Fayard.

«ما دو تا»[1] یا تاریخ/داستان[2] بینامتنیت
سخنرانی ژولیا کریستوا در دانشگاه کلمبیا[3]

اجازه‌دهید اعترافی بکنم: من عاشق کشور شما هستم. اگر قرار باشد فردا بمیرم، گمان می‌کنم بتوانم امروز بگویم که بهترین لحظات زندگی شخصی و حرفه‌ای‌ام را در اینجا در قارهٔ امریکا سپری کرده‌ام. من وسعت آن را دوست‌دارم؛ چشم‌اندازی که گویی پذیرای وعده‌ای ناشناخته است، سرزندگی بی‌آلایش و گاه وحشیانهٔ ساکنانش، همیشه ریسک‌پذیر، ریتمیک و jazzed، سرعت و سادگی خیابان‌ها و دانشگاه‌هایتان را دوست‌دارم.



1. *NOUS DEUX*

۲. در متن اصلی به‌صورت (Hi)story آمده‌است که گویای جنبهٔ روایی یا داستانی تاریخ است، به تعبیری، تاریخ چیزی جز داستان نیست. اساساً در زبان فرانسه واژهٔ **histoire** هم به معنای تاریخ است و هم به معنای داستان. در زبان انگلیسی می‌توان تداعی این دو معنا را هم در فرم کلمهٔ history و هم در دلالت ضمنی آن ردیابی کرد. انتقال این بازی زبانی–معنایی به زبان فارسی ناممکن است؛ ازهمین‌رو (Hi)story را به‌ناگزیر به‌صورت تاریخ/داستان ترجمه‌کردیم.

3. *The Romanic Review* Volume 93 Numbers1-2. The Trustees of Columbia University

بااین‌حال، در ابتدا به نظر نمی‌رسید که دلبستگی من به امریکا مقدر بوده‌باشد. شاید نیازی به گفتن نباشد که در کشورم بلغارستان، عمو سام[۱] پس از جنگ دیگر مُد روز نبود: ما چندان قدر «شیرخشک»های امریکایی را که به مدارسمان فرستاده می‌شد نمی‌دانستیم؛ و تب امریکایی «کوکاکولا» را که تبلیغات کمونیستی آن را افیون معرفی می‌کرد، به سخره می‌گرفتیم و به‌خاطر جنگ کره به‌شدت از امریکا متنفر بودیم.

وقتی به پاریس رسیدم، جنگ ویتنام به اوج خود رسیده‌بود و ما نسبت به بمباران‌های امریکا اعتراض می‌کردیم. بعد از آن بود که رنه ژرار، که در اولین سخنرانی‌ام دربارهٔ باختین در سمینار رولن بارت شرکت کرده‌بود، از من برای تدریس در دانشگاه بالتیمور دعوت‌کرد. نمی‌توانستم ببینم که با «پلیس‌های جهان» همکار شده‌ام و به‌رغم توصیهٔ دیالکتیکی استادم لوسین گلدمن، که می‌گفت: «عزیز من! امپریالیسم امریکا را از درون باید نابود کرد»، درواقع گمان نمی‌کردم توان انجام این کار را داشته‌باشم. بنابراین در فرانسه ماندم. سال ۱۹۶۶. چند سال بعد در ۱۹۷۲ پروفسور لئون رودیز از دانشگاه کلمبیا را در کنفرانس «سریسی» دربارهٔ آرتو و باتای ملاقات‌کردم. این‌گونه شد که در ۱۹۷۳ برای اولین‌بار به نیویورک سفرکردم. از آن زمان به بعد در دپارتمان زبان فرانسهٔ این دانشگاه استاد مدعو شدم که هرچند زبان انگلیسی‌ام را بهتر نکرد، باعث شد تا در زمینهٔ مشخصی در دانشگاه‌های امریکا دوستان و همکاران زیادی پیداکنم: مایکل ریفاتر، دومنا استانتن، تام بیشاپ، توریل موی، آلیس جاردین، نانسی میلر، آن کاپلان و کلی الیور.

پس از همهٔ این تجربیات، باید به چیزی اعتراف‌کنم که به‌گمانم مهم‌ترین خصیصهٔ تمدن امریکایی است؛ خصیصه‌ای که باعث شده از

▼

۱. مرد قدبلندی که لباس پرچم امریکا به تن دارد و نماد ایالات‌متحده است. م.

آزادی کاری‌ام در دانشگاه امریکا لذت‌ببرم، یعنی مهمان‌نوازی آن. این مهمان‌نوازی را حتی در فرانسه هم که از دست کمونیسم به آنجا پناه برده‌بودم ندیدم؛ هرچند که فرانسه به من تابعیت فرانسوی داد که به‌خاطر آن همواره سپاسگزارش خواهم‌بود. کشور متبوع من که در سنت‌های فرهنگی و حکومتی‌اش زمینگیر شده‌بود و هم‌زمان تلاش می‌کرد خود را از این مخمصه خلاص‌کند، نوآوری‌های خیره‌کننده‌ای مانند آوانگاردهای هنری، فلسفی و نظری را پروراند که مرا جذب‌کرد و شهرتش همه‌جا پیچید. هم‌هنگام این، اگر هم دشمن این نوآوری‌ها نبوده، اما پشتیبان طرد خشونت‌آمیز آنها بوده‌است. در مقابل، گمان می‌کنم امریکا باید سرزمینی باشد که از پیوندها استقبال و حتی آن‌ها را تشویق می‌کند. این تجربهٔ شخصی، دلیل اصلی و مبنای دائمی علاقهٔ من به مطالعهٔ پدیده‌هایی مانند تعامل فرهنگی و متنی و ـ بیش از همه ـ بینامتنیت[1] بود. این اصطلاح اغلب ابداع من قلمداد شده و بنابراین همچون واژه‌ای نگریسته شده که اعتبارش را عمدتاً از نظریهٔ ادبی فرانسه گرفته‌است. اما هم‌زمان، به‌ویژه وقتی به آثار مایکل ریفاتر فکر می‌کنم، چاره‌ای ندارم جز آنکه تصدیق‌کنم این مفهوم به‌واسطهٔ تأثیر مستقیمی که بر خوانندهٔ عادی در یک بافت اجتماعی ـ سیاسی مفروض دارد، با فهم ادبیات به سبک امریکایی بسیار سازگار است. اکنون احساس می‌کنم که بخشی از آثارم با سنت دانشگاهی امریکایی هم‌نوا است و بنابراین با نظر به گذشته، می‌توانم مهمان‌نوازی شما نسبت به خودم را، اول از همه، مهمان‌نوازی نسبت به تفکرات و آثارم بدانم.

از دانشگاه کلمبیا و خصوصاً از مایکل ریفاتر و رودیز سپاسگزارم، با صراحت بیشتری می‌توانم تبادلات فکری‌مان را پیرامون همین مفهوم از



1. intertextuality

بینامتنیت ترتیب‌دهم که از دههٔ ۱۹۷۰ به بعد موفقیت‌های زیادی کسب کرده‌است. ضمناً این واژه به «ستاره»ای بین‌المللی تبدیل شده و به‌قولی «نقل مجالس»[1] است. اکنون بینامتنیت یکی از مکررات اکثر مباحثات ادبی است و مفهومی است که تقریباً در همهٔ واژه‌نامه‌های نظریهٔ ادبی دیده می‌شود. بنابراین گمان می‌کنم که امروز بهترین راه برای گلاویزشدن با چنین مفهومی، این باشد که کل چیزی را که بینامتنیت در چارچوب محدود تحلیل ادبی به ما نظریه‌پردازان ادبیات می‌گوید فراموش‌کنیم و با تجدیدنظر در مورد قدرتش، در قالب ماجراجویی‌ای گسترده‌تر از نو شروع‌کنیم. همان کاری که از دههٔ ۱۹۷۰ به بعد برای من و مایکل ریفاتر مطرح بوده‌است.

از نظر من، بینامتنیت عمدتاً شیوه‌ای برای ثبت‌شدن تاریخ در ماست: ما، دو متن، دو سرنوشت، دو روان. بینامتنیت شیوه‌ای است که تاریخ را به ساختارگرایی و متن‌ها و تفسیرهای یتیم و تنهایش وارد می‌کند. حتی اگر فرمالیست روس، باختین، هرگز از واژهٔ «بینامتنیت» استفاده نمی‌کرد باز هم همه‌چیز از داستانی مربوط به او شروع می‌شد. در ابتدای پژوهشم، بر روی تفسیری از باختین کار می‌کردم و احساس می‌کردم که مفاهیم او، مکالمه‌گرایی[2] و کارناوال[3]، می‌تواند چشم‌انداز جدیدی فراسوی ساختارگرایی به‌وجودآورد. بارت پیش‌تر دربارهٔ دلالت‌های ایدئولوژیک نظام نشانه‌ای (اسطوره‌شناسی، ۱۹۵۳) و تکثر خود نشانه (نقد و حقیقت، ۱۹۶۶) تأملاتی داشت، بنابراین از همان ابتدا کاملاً جذب خوانش من از باختین شد و در ۱۹۶۶ از من دعوت‌کرد تا در سمینار او صحبت‌کنم. بنابراین، مفهوم من از بینامتنیت به مکالمه‌گرایی باختین و نظریهٔ متن بارت



1. *une tarte à la crème*
2. dialogism
3. carnival

برمی‌گردد. در آن زمان، می‌خواستم ایدهٔ باختین در باب چندصدایی بودن سخن را، با مفهوم چند متن در یک متن جایگزین کنم. حال، تاریخ همین است!

و سپس داستان فعالیت من به‌عنوان یک روانکاو، یعنی زمانی که بر آن شدم تا ایدهٔ مشارکت زبانی را بر متون متعددی در بطن پویایی‌شناسی خاص سوژه به‌کاربگیرم. بینامتنیت، یک پدیدهٔ سابقاً صوری، مرا به سمت بررسی دلالت‌های روانکاوانه و درون ـ روانی خود کشاند. تکثر متنی در قالب یک فعالیت ذهنی که می‌تواند روان را بر فرآیند خلاقانه بگشاید بازسازی شد. چندآوایگی اصوات چیزی را توضیح می‌داد که من **سوژهٔ در فرآیند / در معرض آزمون** نامیده‌ام؛ یعنی سامانمندی بی‌ثبات هویت و فقدانی که به هویتی متکثر و جدید می‌انجامد. در آن برهه، مفهوم بینامتنیت داشت با چند مفهوم دیگر که با آن‌ها درگیر بودم هم‌نوا می‌شد یعنی مفهوم بیگانگی / مهمان‌نوازی، شخصیت‌های مهاجر و دورگه‌ها؛ مفهوم امر نشانه‌ای / امر نمادین و معانی فرازبانی‌شان؛ آلوده‌انگاری[1]، شخصیت‌های مرزی، و محوشدن ابژه و بروز در کنش سوژه[2].

اگر از بین همهٔ این مفاهیم صفت مشترکی پیدا کرده‌باشم، این صفت همان «مرز» یا ـ بهتر بگویم ـ «آستانه» است. در اینجا می‌خواهم بخش کوتاهی از داستان باختین را یادآوری کنم که در آن از «آستانهٔ زمانی ـ مکانی» به‌عنوان طرح نمادین کل سنت ادبی صحبت می‌کند. حال، در روایت روانکاوانه، «آستانه»، ناحیهٔ میانی که هانا آرنت از آن صحبت می‌کند، می‌تواند نه‌تنها پیوند زمانی یا نقطهٔ مکانی تماس، بلکه نقطهٔ ذوب اجتماعی، گشودگی سیاسی و بیش از همه، شکل‌پذیری ذهنی را موجب شود.



1. abjection
2. blurring of object and subject acting out.

این دیدگاه می‌تواند پرتو جدیدی را بر خود مفهوم بینامتنیت بتاباند. بینامتنیت، به‌عنوان آستانه‌ای متقاطع میان زبان‌ها و فرهنگ‌ها، هم خود را در معرض کاری بنیادین قرار می‌دهد؛ کاری که تماماً به‌عنوان تنها ابزار بقا در شهری از کارگران ازخودراضی فرض می‌شود و هم ذوق هنری مطایبه‌آمیزی که تأثیر مستقیمی بر شهر ندارد. درعین‌حال، می‌تواند لحظهٔ مالیخولیایی بحران باشد، فقدان صدا و معنا، خاستگاهی تهی و آواره و فتح عصیانگرانهٔ بیانی چندریختی در برابر هر هویت غیرمولد یا خطی‌بودگی تمامیت‌خواهانه. بینامتنیت شیوه‌ای برای قراردادن ما خوانندگان، نه‌تنها در پیش روی ساختاری کم‌وبیش پیچیده و درهم‌تنیده (اولین معنای «بافت»[1])، بلکه همچنین در درون یک فرآیند دلالتی مداوم است که به تکثر نشانه‌ای، زیر لایه‌های چندگانهٔ دلالت بازمی‌گردد. بینامتنیت به امر نشانه‌ای دسترسی دارد؛ یعنی آن واقعیت فرازبانی روان که همهٔ معانی از آن ناشی می‌شوند. معنای ریشه‌شناختی **semeion**، یک علامت شاخص، یک رد، نشانه‌ای مکتوب یا حک شده‌است که ما را به یاد نشانه‌های «روانی» فرویدی، تحت عنوان رانه‌ها، سامانمندی‌های آهنگین تکانه‌های تجسدیافته و انگیزش‌های روانی می‌اندازد. از این جهت، معنای جنبهٔ اجتماعی ـ تاریخی بینامتنیت که پیش‌تر از سوی بارت و باختین بسط‌یافت، اهمیت تازه‌ای پیدا می‌کند: در هر گویش اجتماعی یا ایدئولوژی (که هر دو نظام‌های نشانه‌ای خوش‌بنیادی هستند)، همواره شکافی در سوبژکتیویته وجود خواهدداشت که ماتریس پنهان نیروهای پیشانمادین را قادر سازد تا تاریخ را به‌واسطهٔ همهٔ داستان‌های کوتاه و تکین آن به پیش براند.

و داستان من با مایکل ریفاتر با امر نشانه‌ای و سوبژکتیویتهٔ بینامتنی آغاز می‌شود. مفهوم بینامتنیت، به‌صورتی که توسط مایکل ریفاتر بسط‌یافت،



1. texture

اول از همه، بر تعریف ادبیت، داستان‌های کوتاه به‌طور عام، و شعر به‌طور خاص، پرتو تازه‌ای انداخت. در نظریهٔ ادبی دههٔ ۱۹۷۰ بینامتنیت لحظه‌ای را نشان می‌داد که در آن نشانه‌شناسی راه خود را به‌سوی سوبژکتیویته بازکرد. مایکل ریفاتر با نسبت‌دادن کارکرد محرک تولید متن به خواننده، منطق ارتباط میان زبان شاعرانه و «زبان روزمره» یا هنجار را تغییرداد. چیزی که قبلاً به ecart یا فاصله از زبان متعارف، از «درجهٔ صفر نوشتار» تعبیر می‌شد معلوم شد که ایده‌ای ضعیف و واقعیتی نسبتاً متناقض است. او از اولین نشانه‌شناسانی بود که نشان‌داد چگونه تولید متن ادبی، فارغ از تصور یک درجهٔ صفر زبان که در سطح جهانی پذیرفته شده‌باشد و اصول انحراف از آن، این انحراف را به‌وسیلهٔ یک قانون واحد که مجموعه‌ای از موادِ اجتماعی و تاریخی نامتجانس (از نظام‌های توصیفی کم‌وبیش متعارف ادبی تا پرمایه‌ترین و جزیی‌ترین اشارات به متون شاعرانهٔ دیگر) را سامان می‌دهد، بینشمندانه و رازگون می‌کند. این دیدگاهی بود که ریفاتر از منظر آن با «رهنمودهای» فرمالیستی و روانکاوانهٔ تفسیر، همهٔ آن قواعد استعاره، مبانی ارتباط، ترکیبات و پهنه‌های فراروانی مواجه شد. روش او، از تکوین دیالکتیکی معنا در جریان تعامل میان خواننده و متن سود می‌برد. تناقض اینجاست که هرچند متن شاعرانه نوعی انحراف از یک هنجار تلقی می‌شود، درواقع این هنجارِ تصویریِ غیرادبی از متنی منتج و یا حتی به‌نحوی واپس‌نگرانه منتزَع می‌شود، که یک انحراف فرض شده‌است. اما جدا از اینکه خواننده چه فکرکند، هنجاری وجود ندارد که زبان در قالب قواعد دستوری و واژه‌نامه‌ها آن را بازنمایی کند: «شعر از متن‌ها ساخته شده‌است، از پاره‌پاره‌های متن‌ها که با یا بدون تغییر در نظامی جدید ادغام شده‌اند. (نشانه‌شناسی شعر، ص ۱۶۴) هگل

پیش‌تر به دیالکتیک میان پیش‌انگاره و نهادهٔ[1] آن اشاره کرده‌بود؛ دیالکتیکی که می‌تواند با تاریخی‌کردن مفهومْ حقیقت را آشکار کند: هر پیش‌انگاره در حکم انتزاع است و اول می‌آید اما در حقیقت توسط خود عنصر پیش‌نهاده‌شده وساطت می‌شود (و بنابراین، سپس می‌آید) و بدین طریق، این عنصر به زمینه و مقدمهٔ آن بدل می‌شود. به همین صورت، سنت هرمنوتیکی، پویایی متنیِ متناقضی را مطرح‌کرد که در آن، علاوه بر دیالکتیک هگلی، سوژه (ریکور و هایدگر) نقش مهمی در حفظ یگانگی متن به‌وسیلهٔ اجزای آن بازی می‌کرد. انقلاب فرویدی جنبهٔ کاملاً جدیدی را معرفی‌کرد: داستان هرمنوتیکی یا تاریخ سوبژکتیو وحدتی ازپیش‌موجود را بر کل فرآیند دلالتی تحمیل نمی‌کند بلکه در مقابل، از میان مجموعه‌ای از بی‌معنایی‌ها، فقدان‌ها و انکار معانی، راه خود را باز می‌کند، تا جایی که خود مفهوم پایان تحلیل هم به حقیقتی مسئله‌برانگیز تبدیل می‌شود. در تلاش خود من برای فهم میراث فرویدی تأویل، که اغلب به مجموعه‌ای از قواعد و فنون خودبسندهٔ تأویل تقلیل می‌یابد، برداشت مایکل ریفاتر از بینامتنیت را مبنایی دیدم برای تأیید انتقادی‌تر امر تکین در خواستی اجتماعی برای کلیت. (ناخودآگاه بینامتنی، ۱۹۸۸ و سوژهٔ نوشتار، ۱۹۴۴) بینامتنیت همان شکاف سوبژکتیویته است که از آن صحبت می‌کردم و می‌تواند به‌واسطهٔ ناکامی در بازنمایی باعث برانگیخته‌شدن فرآیند تکین نشانگی[2] شود.

برای ریفاتر نیز مانند فروید، معنا وحدتی نیست که قبل یا بعد از متن بیاید، بلکه یک تاخت‌وتاز، یک مکاشفهٔ همواره متزلزل در زمینه‌ای کم‌وبیش سست‌شده است که در وحدتی متکثر جای‌گرفته‌است؛ معنا به شکلی متناقض، خود را از طریق تکرار بی‌معنایی، تحریف، ابهام و تناقض



1. presupposition and its position
2. semiosis

تحمیل می‌کند. متن و خواننده طی عمل خواندن، وحدتی ضروری را شکل می‌دهند، گویی به سوژه یک متن و به متن یک سوژه داده می‌شود؛ وحدتی که ریفاتر آن را «واکنش اجباری خواننده» می‌نامد و با یک «رانهٔ بینامتنی[1]» تحقق می‌یابد (*واکنش اجباری خواننده* ۱۹۹۰؛ و *واکنش‌های جالب خواننده* ۱۹۹۳)؛ دو تعبیری که برای ما روانکاوان آشنا هستند. ساختار مکرراً خنثی‌کنندهٔ متن به خواننده جهت می‌دهد و بدین‌طریق باعث عقلانی‌سازی فقدان معنا در محدودهٔ قابلیت بینامتنی‌اش می‌شود.

از چارچوب برداشت ریفاتر از بینامتنیت، من خصوصاً به مفاهیمی توجه‌داشتم که با برخی از اصطلاحات خودم هم‌خوانی داشت؛ اصطلاحاتی که چیزی را توضیح می‌دهند که من یک متن«به آزمون گذارده‌شده» یا «در فرآیند» نامیده‌ام. وحدت سیال درون متن که خود را در قالب ساختاری مکرر (مجموعهٔ سه‌جزئی: ماتریس، الگو، واج‌گونه‌ها[2]) نشان می‌دهد، خواننده را با امر خارجی سرکوب‌شده‌ای (بینامتن) مواجه می‌کند که «معنازایی[3]» یا «فرآیند نشانه‌ای» نام‌دارد. (*نشانه‌شناسی شعر*، ۱۹۷۸) من نیز در آثارم زمانی که از این یکپارچگی تکین متن در کانون نظام‌های نمادین متعدد صحبت‌کرده‌ام واژه‌های «فرآیند نشانه‌ای» یا «نشانگی» را به‌کارگرفته‌ام. برخلاف مایکل ریفاتر، من امر نشانه‌ای را در سطح ناخودآگاه«رانه‌ها» جا می‌دهم؛ پیش از هر نهاده و پیش‌نهاده‌ای[4]، درحالی‌که او آن را در مجموعه‌ای از «بیراهه‌ها» و «معماهای» تعمدی قرار داد که کلید و راه‌حل خود را در خودشان دارند. او بینامتنیت را در سطح عامدانهٔ موضوعی که در متن تشریح شده جا داد (*سوژهٔ نوشتار*، ۱۹۹۴)،

1. *intertextual drive*
2. variants
3. *signifiance*
4. position and presuposition

درحالی‌که من بیشتر مایلم که «کورای نشانه‌ای[1]» را به‌عنوان ترک ارادی نیت‌مندی و اصالت و در نتیجه به‌عنوان فقدان معنای جزیی سوژه توصیف‌کنم.

جنبهٔ دیگری که به‌ویژه برایم برانگیزنده بود، شرح خود فرآیند بینامتنی بود که هم به‌صورت عقلانی‌سازی فهمیده می‌شد و هم به‌عنوان رانه. این ایده با تصور من از کورا مطابقت دارد که هم در قالب نیاز عاطفی به تسکین و هم در قالب درگیری خودآگاه برای دستیابی به این تسکین راه خود را به امر نمادین باز می‌کند.

عقلانی‌سازی بخشی از «درگیر شدن» است که از ماتریس مفقودهٔ معنا و بی‌قاعدگی به‌سوی پیام قاعده‌مند و سازمان‌یافته در فرآیند واپس‌نگرانهٔ[2] تأویل پیش می‌رود. (*نشانه‌شناسی شعر*، ۱۹۷۸ و *تولید متن*، ۱۹۸۳) بنابراین بینامتنیت از نظر قابلیت، همچون مجموعه‌ای از سنت‌ها، گویش‌های اجتماعی، مجموعه‌های ادبی و... نگریسته می‌شود. اما از آنجا که قابلیت صرف، شایستگی و تناسب ضروری اجرا را به‌وسیلهٔ نوعی معرفت بیرونی تضمین نمی‌کند، راه را برای کاربردهای متفاوت و بهره‌برداری‌های سوءاستفاده‌گرانه از متن باز می‌گذارد؛ پس عامل دیگری باید یافت شود که عمل تفسیر را معتبر و واقع‌نما کند. مایکل ریفاتر در اقتصاد کنش خواندن، نوعی حضور ناخودآگاه بینامتن را به‌عنوان رانهٔ خواننده به یک متن خارجی وارد کرد اما درعین‌حال، این حضور به‌شکلی عامدانه در خود متن حک و ثبت می‌شود، یا به‌مثابهٔ یک جزء گمشده و یا به‌مثابهٔ مکمل معنا (سیلاب). خواننده با یک بازنمایی محصور (محاکات) مواجه می‌شود، استیصال بازنمایانهٔ مکرری که میل را به‌سوی ماتریسی تحقق‌نیافته تحریک می‌کند. (*ناخودآگاه بینامتنی*، ۱۹۸۸؛ *بینامتن*



1. semiotic chora
2. retrospective

ناشناخته ۱۹۸۱؛ و *نشانه‌شناسی شعر*، ۱۹۷۸) ریفاتر با هوشمندی، این میل را همچون یک «دونات[1]» تصویر می‌کند؛ شیرینی امریکایی که در میانه‌اش حفره‌ای دارد (این با فقدان معنا مطابقت دارد) و بنابراین تأویل را مانند میلی شدید به کیکی کوچک می‌داند؛ میلی که تنها زمانی ارضا می‌شود که تمام چیزی که در اطراف آن حفره، آن «هیچ[2]» است مصرف شود. (*نشانه‌شناسی شعر*، ۱۹۷۸) این میل به خواننده این احساس را می‌دهد که باید چیزی در متن گم شده‌باشد؛ یک «هیچ مرکزی»، همچون نامه‌ای ربوده‌شده، از جایی که فرآیند بینامتنی آغازمی‌شود. (این «هیچ‌ها» همان «تأویل‌کننده‌ها» و «پیونددهنده‌ها» نامیده می‌شوند.) حتی اگر خواننده هنوز توانایی اشاره به آن را نداشته‌باشد، می‌داند که باید چیزی خارج از متن باشد که بتواند آن را در یک کل معنادار واردکند و بر آن می‌شود تا با روشی خاص پیدایش کند یا بعدها، زمانی که «متن» گمشده یا کلیدی را می‌خواند، تصادفاً آن را بیابد. این بینامتنیت به‌اجرادرآمده موضع یک خوانندهٔ واقعی و یک خوانش واقعی را در نظر می‌گیرد و از این طریق پیوندهایی را که به‌وسیلهٔ آن ایجاد شده توجیه می‌کند. در حرفهٔ من به‌عنوان یک روانکاو، این نظریه‌ای آرمانی است که می‌تواند فهم بشری را در کل، توجیه‌کند. متن شاعرانه، همچون فرد روان‌نژند بر روی تخت، سرشار از حرف‌های ناگفته، نشانه‌های دوگانه و بی‌معنایی‌هایی است که روانکاو/خواننده را مجبور می‌کند تا در پی حقیقت یک تکینگی بگردد. «متن مانند روان‌نژندی عمل می‌کند؛ زمانی که ماتریس سرکوب می‌شود، جابه‌جایی چندسانی‌هایی[3] ایجاد می‌کند، هرچند که متن درست مانند سمپتوم‌های سرکوب شده‌است که جایی دیگر در تن ظاهر می‌شوند.»



1. doughnut
2. *naught*
3. variants

(*نشانه‌شناسی شعر* ۱۹۷۸، ۱۹) به این معنا، چیزی که شکننده‌ترین جنبهٔ متن به نظر می‌رسد (فقدان معنای آن، وحدت متزلزلش، ادراک منفی‌اش) در قالب همان نیروی آن ظاهر می‌شود: پوچی مکرر و همواره احیاشوندهٔ درون متن، دائماً از یک ساختار ادراکی منفی، که طی جابه‌جایی‌ها و دگرگونی‌هایش چندعلتی شده‌است، خبر می‌دهد. این بخش مفقودهٔ متن، که «بینامتن» نامیده می‌شود، مانند طلسمی بر خواننده فشار می‌آورد و او را وامی‌دارد تا نسبت به همان نیازش به کامل‌بودن و یکپارچگی واکنش نشان‌دهد. یادمانی‌بودن متنی که به این صورت حصول یافته، در کنار معنای سنتی تغییرناپذیربودن متن (چیزی نمی‌تواند کم یا زیاد شود) دلالت جدیدی می‌افزاید: هیچ‌چیز جایی خارج از متن، در حواشی آن، نمی‌تواند تغییرکند. خواننده نمی‌تواند چیزی را که می‌خواهد در حواشی کم یا اضافه کند و بنا بر همین حقیقت، متن بی‌زمان بودنش را تا حدی از جایی خارج از متن به‌دست می‌آورد. این مانند «بی‌زمانی» ناخودآگاه است که فی‌نفسه طی کنش روانکاوانه آشکار می‌شود و ما روانکاوان را با این احساس رها می‌کند که در درگیریمان با سوژهٔ تکین به‌دنبال هیچ بوده‌ایم؛ اینکه ما یک کارکرد پیوندی صرف هستیم که همچون دیگری بزرگی که در ناخودآگاه سوژه قرار دارد، از پیش در خود او جا گرفته‌بودیم.

۹

این مقاله ترجمه‌ای است از:

-Kristeva, Julia. *'nous deux' or a (hi) story of intertextuality*. *Romanic Review*;Jan - Mar 2002; 93, 1/2; Research Library pg. 7

کتاب‌شناسی

Riffaterre,Michael, *Intertextuality s Sign Systems*, Versus: Quaderni di Studi Semiotici,77 - 78 (May - Dec 1997) ,p. 23 - 34 .

- *Desire,representation,textualite.* Degres: Revue de Synthese a Orientation Semiologique,49 - 50, (Spring - Summer 1987).

- *The Intertextual Unconscious* , *Critical Inquiry*, 13,no. 2 (Winter 1987), pp. 371 - 385.

- *Text Production*,New York: Columbia University Press,1983.

- *Compelling Reader responses*, Reading Reading: Essays on Theory and Practice of Reading;Bennett,Andrew ed. ,1993.

- *L inscription du sujet* , *Qu est - ce que le style?* , edited by Molinie,Georges, Pierre Cahne,Pierre Larthomas,and Robert Martin,1994.

- *Intertextuality vs. Hypertextuality*. New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation, 25: 4 (Autumn 1994) ,pp. 779 - 88.

- *Compulsory reader response, the Intertextual Drive, Intertextuality: Theories and Practices*;Worton,Michael and Still, Judith eds. ,1990.

- *The Intertextual Unconscious* , The Trial (s) of Psychoanalysis; Meltzer, Francoise, ed. ;1988.

- *The Making of the text* , *Identity of the Literary Text*, edited by Valdes, Mario J. ,Miller, Owen and Culler, Jonathan, 1985.

- *Intertextual Representation: on Mimesis as Interpretative Discourse*. Critical Inquiry, 11: 1 (Sept. 1984) ,pp. 141 - 162.

- *L intertexte inconnu*, Litterature 41, (February 1981): pp. 4 - 7.

- *Semiotics of Poetry*, Indiana: UP Bloomington,1978.

- *Intertextual Scrambling*, Romantic Review 68, (1977) pp. 197 - 206

نمایهٔ نام‌ها